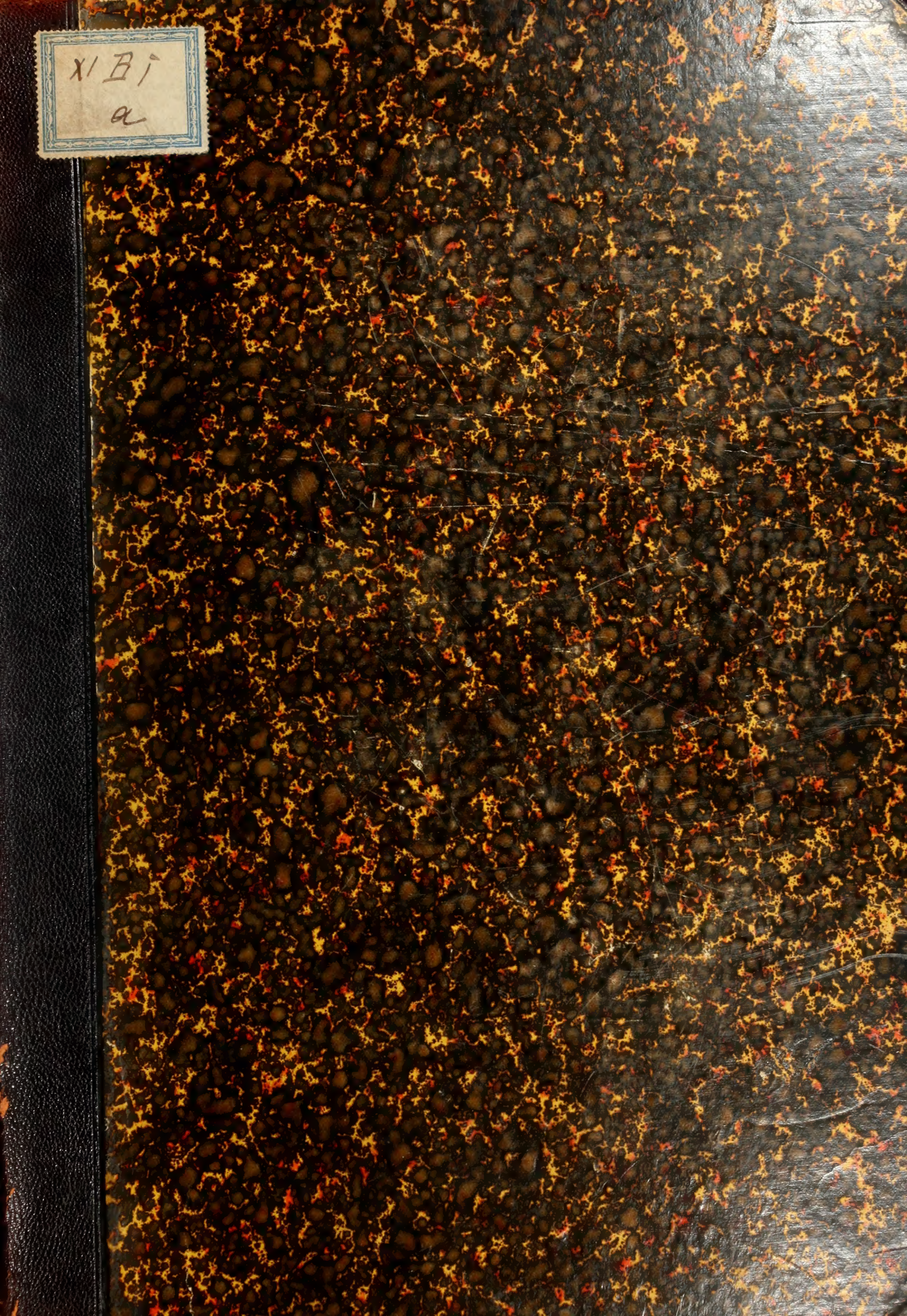




ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

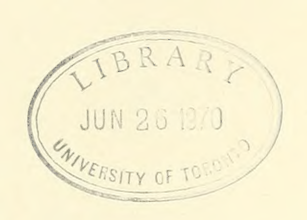
MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Siebenter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1896.



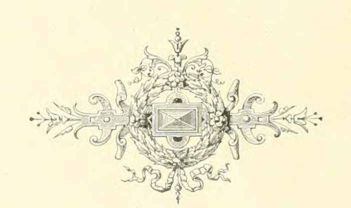


Inhalt des siebenten Jahrgangs.

NB. Die kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik“ aufgenommen.

Verzeichnis der Illustrationen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander).



KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Siebenter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1896.







KARL DER GROSSE.

STUDIE ZU DEN AACHENER RATHAUSFRESKEN

VON ALFRED RETHEL.



Angriff auf den hl. Bonifatius. Von A. RETHEL. Originalzeichnung

ZUM GEDÄCHTNIS ALFRED RETHEL'S.



IM August dieses Jahres verstarb zu Düsseldorf die Gattin Alfred Rethel's. Ihr Tod erweckt die Erinnerung an einen der bedeutendsten Historienmaler unseres Jahrhunderts. Das glückliche Jahr, das Alfred Rethel und seine Braut in Liebe zusammengeführt hatte, und das für beide der Anfang eines neuen glücklichen Lebens werden sollte, war zugleich der Höhepunkt seines Daseins und Schaffens, und der Weg abwärts erfolgte nur allzurasch. Um so wertvoller ist ein Dokument, das aus der Fülle beseligter Stimmung heraus geschaffen ist und zugleich den Künstler von einer Seite kennen lehrt, die sich sonst kaum bei ihm findet. Er zeichnete der Geliebten die Folge der Monatsbilder, die diese mit zierlichen wohlklingenden Gedichten beantwortete und erläuterte. Heiter, sorglos, neckisch führt der Künstler den Stift, Kinderlust und Märchengruseln, Waldeinsamkeit und Rheinweinjubel führen den Reigentanz der wechselnden Monde. Es ist wie ein Jubelruf über das Entschwinden des Elends, das die Zeit gebracht hat, und selbst wenn dieses Jahr fortzieht, ist es nicht selbst ein alt und krank gewordenes: fröhlichen Herzens fügt es sich der unentrinnbaren Notwendigkeit, die nicht wie ein schreckenbringendes Gespenst, sondern als freundliche Erlöserin erscheint, und mit verheißungsvoller Gebärde weist es auf die ewigen Sterne, die, je dunkler die Nacht hereinbricht, nur um so heller leuchten, auf Glaube, Liebe, Hoffnung. Daher ist auch dieser Monatsreigen, der sich zum Jahre rundet, nicht ein gewöhnliches Jahr, wie jedes andere: mit Anfang und Ende nimmt es seine festbestimmte Stellung in der unerschöpflich hereindringenden Flut der sich immer erneuenden Zeit ein. Nicht zu jedem Jahre kann er passen: der dichtende Künstler hat sich das Bedrückende der eben erlebten Gegenwart vom Herzen geschrieben, er hat sich selbst mitbefreit von tief mitempfundenem Harme, und die freundlichen Sterne frohester Verheißung sprechen aus, was er gerade jetzt selbst im Herzen trägt. Es ist, als ob er mit seinem bisherigen Ringen und Wirken abgeschlossen hätte, als ob er einem neuen Abschnitt seines Schaffens entgegenginge, der einen neuen Charakter tragen sollte, den Charakter des Friedens und der hoffnungssicheren Beseligung: er hat diesen neuen Weg nicht mehr mit großen Werken betreten können, — es ist auch fraglich, ob er auf ihm zu großen Werken zu kommen vermocht hätte. Die neue Richtung wäre eine gänzliche Umkehr von dem gewesen, was bis dahin den Kern seines Wirkens gebildet hatte: wenn irgend ein Künstler als innerstes Wesen das unablässige Ringen nach dem Ausdruck entscheidungsvollen Kämpfens von

Gegensätzen besessen hat, die nach thatenfroher Entscheidung drängen, so ist es Alfred Rethel gewesen. Und dennoch kommt diese Umkehr nicht ganz überraschend: sie bereitet sich langsam vor und spricht sich allmählich immer deutlicher aus, je ernster die künstlerischen Probleme werden, zu deren Lösung sein grüblerischer, die Rätsel des menschlichen Treibens und Handelns abwägender Geist ihn drängt, bis er endlich das Rätselwort gefunden hat: da tritt das neue Rätsel eines unbegreiflichen Geschickes in sein eigenes Leben, und auch Glaube, Liebe, Hoffnung vermögen die düstere Nacht eines klagend ausgesprochenen Warum nicht zu lösen, — die Sterne stehen wohl am Himmel, sie leuchten auch auf des Menschen rätselvolles Dasein, aber sie erhellen es nicht.

Das älteste künstlerische Problem, das Rethel zu lösen strebt, ist, so weit wir bei ihm zurückschauen können, entscheidungsvolle Thaten der Menschen zu schildern; sie sind es, die seine unablässig rege Phantasie erfüllen und die in Bildern auszusprechen, ihn seine künstlerische Natur zwingt. Eine Schlachtscene sehen wir auf dem ersten Blatte, das sich von dem zehnjährigen Knaben erhalten hat, und Schlacht und Kampf erfüllt den seinen Jahren nach kaum erwachsen, aber doch schon Künstler zu nennenden Jüngling, der mit der Frühreife des Genius sicheren Schrittes auf sein Ziel losgeht. Wohl versteht er es, den einzelnen entscheidungsvollen Augenblick zu erfassen und zu klarem Ausdruck zu bringen, wie in dem Blatte „Karl Martell schlägt die Mauren bei Tours", das Rethel als Sechzehnjähriger (1832) geschaffen hat. Aber schon regt sich in ihm der Scharfblick des Historikers, der sich nicht mit der Darstellung eines packenden Augenblickes begnügt, der vielmehr forschend und ahnungsvoll den Zusammenhang der Dinge durchschaut und so das Einzelereignis in das Gesamtgeschehen hineinstellt; erst so gewinnt er seine rechte, seine volle Bedeutung. Bei dem Künstler kann sich das in zweifacher Weise äußern: er verfolgt entweder ein Gesamtgeschehen und stellt es in seiner Entwicklung durch mehrere Augenblicke von entscheidender Bedeutung und eindrucksvoller Kraft dar, oder er versteht es, in einem einzigen Werke den Zusammenhang anzudeuten: er regt die schaffensfreudige Phantasie seines Betrachters an, das Ereignis weiter zu dichten, indem sie die vom Künstler gegebenen Elemente als sichere Handhabe benutzt und so des rechten Weges nicht verfehlen kann; ja sie geht selbst dann nicht am Ziele vorbei, wenn der dichtende Künstler das ahnungsvolle Bangen vor der Möglichkeit einer anderen als der erhofften Entscheidung mit in die Wirkung seines Werkes mischt. Nach beiden Richtungen hat Rethel Großes geleistet, und beide Richtungen finden sich schon in seinen frühesten Werken mit der Sicherheit verwendet, die auf ein reflektirendes Schaffen hindeuten könnte, wenn es nicht das Vorrecht des Genie's wäre, mit dem feinen Tastwerk sicher gehender Empfindung ebenso das Falsche zu vermeiden wie das Rechte zu erfassen.

Aus der ersten Richtung, die das Gesamtgeschehen durch eine Reihe von entwicklungskräftigen Augenblicken zu bewältigen strebt, entsteht der Cyklus, wie ihn Rethel in kleinen und großen Schöpfungen gerne verwendet hat. Zuerst begegnet er uns bei der Erzählung der Geschicke des Bonifatius: zwei Welten, die einander ausschließen, die deshalb naturgemäß im Kampfe liegen und nicht etwa nur zufällig einmal sich befehden, treten auf den Plan, Heidentum und Christentum. Da kann es nur eine Lösung geben, wenn das niedrigere Element sich dem höheren fügt; wo es aber mit seiner rohen Gewalt das höhere Element zu vernichten wähnt, da erliegt wohl einmal der augenblickliche Träger der Sache, aber gerade sein Tod wird mit dazu beitragen, neue Träger des höheren Kulturlebens herbeizurufen, und sie endlich zum Siege führen. Und eben diese innere Bürgschaft für den endlichen Sieg hat Rethel meisterhaft zum wesentlichen Gegenstande der Darstellung gemacht. Die Friesen dringen auf den am Altare celebrirenden Bischof heran. Von ihren Pfeilen sind schon einige Mönche getroffen, und nicht alle stehen auf der entsagungsvollen Höhe des martyriumsfrohen Glaubenshelden. Aber des Mönchs verzweiflungsvolles Hilfeflehen kann den Bischof ebenso wenig schwankend machen wie die Waffenhilfe seiner christlichen Schar: mit hoheitsvoller Ruhe, ein unbewegter Fels im brandenden Meere, weist er die zum Kampfe sich bereitenden Freundesscharen zurück; nicht äußere Gewalt soll die gute Sache zum Siege führen. Und besonnen und ergeben folgen die Älteren seinem Winke, minder willig die Jugend. Am schwersten aber fällt es dem Krieger, der schon das Schwert gezückt hatte, der sich jetzt wegwendet und sein Weib vor sich knieen sieht: die Menschheit bäumt sich in ihr auf, — vor ihr liegt ihr Kind, von dort droht ihm der Tod, und der Mann, der es verteidigen muss, soll fliehen? Sie hält ihn zurück und weist auf die Feinde, aber in ihm siegt das Göttliche, er verhüllt sich das Antlitz und folgt dem letzten Gebote des ruhig den irdischen Tod erwartenden Heiligen. Und er stirbt mit den Mönchen; während die Feinde sich plündernd über die Erschlagenen stürzen, ziehen die anderen Gläubigen fort, und in der Ferne sehen wir die Frau mit dem Kinde gerettet fortgehen, der ältere Krieger und der junge Bogenschütze wenden sich drohend um; noch ist nicht alles aus, sie werden wieder kommen. Und sofort bricht der Fluch ihrer Missethat über die Heiden herein: in widerlichem Kampfe stürzen sie sich aufeinander, um sich die Beutestücke streitig zu machen, und ihre schnöde Habsucht wird die nächste Rächerin der Erschlagenen. Noch im Tode hält der ermordete Bischof seinen Stab: er wird der starren Totenhand entrissen und umstritten. Über dem Bischof ist der weihrauchschwingende Mönch, der sich verzweifelt zu

ihm gewendet hatte, zusammengebrochen. Auch der Korb mit Früchten, der bei dem Überfall umgestoßen wurde, liegt umgeworfen da, und die Früchte sind herausgefallen; so wird der einmal aufgenommene Faden selbst in kleinen Zügen festgehalten und fortgesponnen; aber für den echten Künstler giebt es nichts Kleines, — alles dient seinem großen Zweck. Dort fällt der Korb eben um, hier liegt er umgestürzt: dort spricht er die Plötzlichkeit des Überfalles aus, hier das Verlassensein der Stätte, die kurz vorher noch ein Ort des Friedens war. Und nun betrachte man die Klarheit der Komposition in den abgewogenen drei Gruppen des ersten Bildes, die Verbindung der Seitengruppen mit der Mittelgruppe, die Haltung des Bischofs, die die Verbindung der



Kaiser Otto in der Gruft Karl's des Großen. Von A. RETHEL. Erster Entwurf zu dem Freskobilde im Aachener Kaisersaal.

Seitengruppen durch ihre Beziehung zueinander sicher herstellt. Und daneben das Kampfgewühl auf dem zweiten Bilde, der Kampf aller gegen alle: wer etwas ergreift, wird dadurch Ziel des Angriffs; daher nur eine große Gruppe, aber mit klarer Scheidung der einzelnen Kämpferpaare. Dazu die Kunst des Ausdrucks, die Kühnheit in der Bewegung, die Sicherheit in der Bewältigung jeder Schwierigkeit der Haltung, und diesem Kampf um den Besitz der Gegenwart gegenüber die in der Ferne verschwindende Christenschar: der drohend erhobene Arm des einen Kriegers, die Entschlossenheit des jungen Bogenschützen lassen uns den Blick in die Zukunft thun, die das vollenden wird, was hier für den Augenblick zerstört worden ist. Und diese Blätter sind 1833 entstanden, als Rethel siebzehn Jahre zählte! Aber auch die zweite Richtung ist schon in den frühen Werken meisterhaft vertreten. Wir sehen sie in dem „Gebete der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach" aus dem Jahre 1834; Rethel war achtzehn Jahre alt. Tief unten in der Ebene stehen die Reihen der schwergepanzerten Ritter, herausfordernd lassen sie die Trompeten blasen, höhnisch deuten sie hinauf auf die kleine Schar, die oben auf dem Berge nach ihrer Meinung vor Furcht vergeht und sich demütigt; aber sie demütigt sich vor Gott und fleht knieend um Sieg über Hochmut und Gewalt. Und wie ergreift das Gebet die Gemüter der Menschen je nach ihrem Charakter: ruhige feste Entschlossenheit erfüllt die einen, sorgenvoller Ernst die anderen. Das Bewusstsein, dass ein Kampf auf Leben und Tod bevorsteht, lässt den Vater die Hand des jungen Sohnes erfassen, der neben ihm kniet und sich bemüht, in den Mienen des Mannes das Schicksal des Tages zu ergründen. Frische Kampfeslust drängt einen anderen hinabzuschauen, und mancher mag die Hoffnung in sich tragen, hier mit ruhmvollem Tod ein unrühmliches Leben zu sühnen, das er nun bitter bereut. Und je weiter wir blicken, um so reicher wird der Ausdruck der Empfindung vor dem entscheidenden Augenblick: wird er zu Gunsten der Betenden entscheiden, oder wird das Gebet ungestört verhallen? So mischt sich bange Erwartung in unser Mitempfinden, wenn auch die Demut hier, der Hochmut dort uns den

Sieg auf der Seite erhoffen lassen, wo er nach der Geschichte wirklich eingetreten ist.[1]) Für eine solche, von Thatenlust überquellende Natur konnte der Eintritt in die damals von Schadow geleitete Düsseldorfer Akademie keine Förderung, sondern nur eine Hemmung bedeuten. Dort schwelgte die Malerei in einem romantischen Traumleben, dessen kräftigster Ton eine schwächliche Trauer war; sie sollte den Ersatz für die ernste tiefergreifende Stimmung tragischen Empfindens geben, und blieb im Vorhof der Rührseligkeit, die sich in ihren entschiedensten Leistungen an Gestalten der biblischen Erzählung und der Dichtung anschloss und, selbst wo sie einer phantastischen Wirklichkeit sich näherte, nichts an wirklicher Lebenskraft zu gewinnen vermochte. Wie sie aber die Motive aus dem Leben selbst zu gewinnen suchte, führte sie bei ihrer Flucht vor jeder gegensatzerfüllten Kraftentfaltung mit Notwendigkeit zu dem zahmen Genrebild. So kam auch Rethel erst wieder in sein rechtes Fahrwasser, als er, den Eindrücken folgend, die er auf einer Studienreise nach Frankfurt und München gewonnen hatte, nach Frankfurt übersiedelte, wo Philipp Veit als Lehrer wirkte. Wohl war des römisch-kirchlich frommen Mannes besondere Geschichtsauffassung eine andere als Rethel sie haben konnte; aber Philipp Veit hatte den Geist und die künstlerische Kraft, überhaupt eine großsinnige Geschichtsauffassung sich zu schaffen und bildnerisch zum Ausdruck zu bringen; so fand Rethel hier liebevolles Eingehen auf seine Natur, die sich nun frei und groß entwickeln konnte.

Hier in der alten Wahl- und Krönungsstadt der deutschen Könige und römischen Kaiser eröffnet sich ihm ein größerer Gesichtskreis mit einer neuen Aufgabe: er soll für den neu zu schmückenden Kaisersaal vier Kaiserbilder schaffen, deren bedeutendstes Karl V. geworden ist, ein Bild, das, aus echt historischem Geiste geboren, mit dem Charakter des Mannes zugleich den Träger verhängnisvollen Waltens darstellt. Aber das rechte künstlerische Problem bot ihm doch erst das Aachener Ausschreiben, das Entwürfe zur Ausschmückung des dortigen Kaisersaales verlangte. Hier fand er nicht nur eine reiche Fülle glücklichen Stoffes im einzelnen: hier war es vor allem der große Gesichtspunkt, den er dem weltgeschichtlichen Auftreten des deutschen Königs entnahm, was ihn zu künstlerischem Schaffen reizte. Bildet doch das Walten Karls des Großen einen Wendepunkt in dem Geschicke seines Reiches und der Völker, die es umschloss; zugleich aber tritt Karl's Persönlichkeit überall so beherrschend hervor, dass er nicht nur der Urheber, sondern auch der natürliche Vertreter des Völkergeschickes zur Zeit seiner Herrschaft ist. So war er der rechte Held für den Bildkünstler, der an der Verteilung des bestimmenden Einflusses unter einer Vielheit künstlerisch hätte scheitern müssen, der hier aber in der Thatsache der Konzentrirung der maßgebenden Thätigkeit auf eine Person zugleich die künstlerisch notwendige Einheit des Bildes als gegeben vorfand. So ist in Frieden und Krieg Karl die einzige Person, die handelt; seine Helden und Mannen umgeben ihn wie die Sterne den Mond, in dessen Licht sie erbleichen.

War so die Einheitlichkeit jedes Bildes schon durch die hervorragende Bedeutung der Hauptpersönlichkeit gesichert, so kam es nur darauf an, die wichtigsten Ereignisse in der Gesamtentwicklung Karl's des Großen herauszugreifen, die imstande wären, die entscheidenden Seiten seines Wirkens erkennen zu lassen. Da drängt sich alsbald als das Problem das aus dem Kampfe für Christentum und Staatseinheit hervorgehende allmächtige Walten Karls in Staat und Kirche hervor: beide Seiten gehen Hand in Hand, aber so, dass der Kaiser in beiden Reichen, dem weltlichen und dem kirchlichen, die Entscheidung behält.

So zeigt ihn Rethel als Bekämpfer des Heidentums im germanischen Land: seine erste entscheidende, für sein ganzes weiteres Wirken ihm die Verpflichtung der Durchführung auferlegende Handlung ist der Sturz der Irmensäule. Er beginnt den Kampf mit den Sachsen, die für die Kirche und den Staat gewonnen werden sollen. In den Ruhezeiten dieses fast dreißigjährigen Kampfes drängt Karl die Heiden in Spanien zurück und gründet die spanische Mark, besiegt er die Langobarden, die ebenso Feinde der Kirche wie seines staatlichen Lebens waren. In der Besiegung und Unterwerfung Witekinds, die mit der Taufe des Sachsenherzogs verbunden ist, spricht sich die endliche Erreichung des großen kulturellen und politischen Zieles an; da sendet Harun al Raschid seine Gesandten und erkennt die staatliche Gestaltung des Frankenreiches an, das als welteinflussheischende Großmacht seine ehrfurchtgebietende Kraft weithin fühlbar werden lässt. Karl's Herrschaft über die Kirche zeigt sich dagegen auf dem Konzile zu Frankfurt: hier wird unter dem Gewichte seines Einflusses die Stellung des Bilderdienstes in der Kirche in einer den Götzendienst verschmähenden und die anschauungsbedürftige Natur des Menschen berücksichtigenden Weise geordnet. So steht der Staat Karl's des Großen auf der Höhe seiner Macht; nur eines fehlt ihm noch zu dauerndem Bestande: der gesicherte Übergang an den Nachfolger. Dies wird erreicht, indem Karl selbst noch den Sohn und Erben sich die Königskrone aufsetzen lässt.

Aber Karl's Größe hat auch ihre tragische Seite. Er steht als Mittler da zwischen Germanen und Romanen. Er will sie zu *einem* großen Kulturvolk verschmelzen, dessen politische Gestaltung die eines wirklichen Staates wäre; ein solcher schließt die Teilung des Reiches unter

1) Eine vortreffliche Wiedergabe der Originalzeichnung Rethels giebt Blatt 19 der kürzlich erschienenen II. Lieferung von „Seemann's Wandbildern“ Format 60×78).



Das Jahr kommt.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]



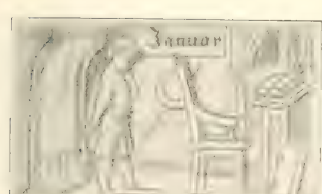




[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

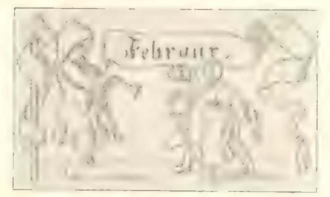
Engel mit den duft'gen Blüten,
[illegible]
[illegible]
[illegible]



Januar.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

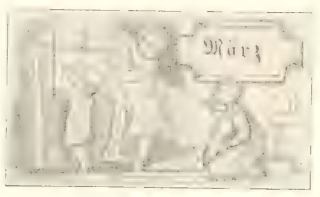
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]



Februar.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

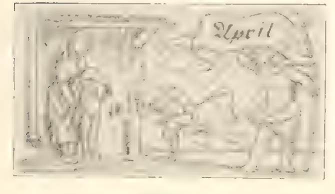
[illegible]
[illegible]
Auf, mit Tanzen und mit Singen,
[illegible]



März.

[illegible]
[illegible] sieht es aus!
Sonne, scheine herein! Mit deinen leuchtenden Strahlen
Treibe des drohenden Gasts finsteren Schatten hinaus!

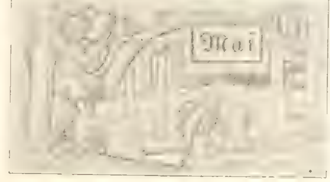
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]



April.

[illegible]
Seht, die helle Sonne ist schon wieder weg.
Schmetterlinge fangen, ist jetzt schönste Zeit:
[illegible]

[illegible]
Und die große Wolke hab' ich schnell erfaßt.
Seht, schon strömt der Regen — macht, und eilt [illegible]
[illegible]



Mai.

Ich singe mit dem Vogel in jedem grünen Zweig
[illegible] Liebe euch'
[illegible]
Und lächle durch die Bäume mit hellem Sonnenglanz.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
Und seh'n ihr Auge leuchten aus jedem Blütenstrauch.



Juni.

[illegible]
[illegible]
Doch an der Quelle ist's schattig und kühl:
Siehe, da treib' ich mein fröhliches Spiel.

Naht sich ein Mädchen, gar lieblich und fein
Reich' ich den Trunk ihr vom kühlen Gestein
[illegible]
[illegible]

Monatsbilder von Alfred Rethel.







Juli.

Mit ernstem Schritt und frommem Sinn
Die Leute in die Kirche zieh'n.
Sie preisen Gott mit Lobgesang
Und bringen ihrem Schöpfer Dank.

Und durch die Felder geh' ich still
Mit recht sonntäglichem Gefühl
Und leis nur nehm' ich hier und dort
Das Unkraut aus den Saaten fort.

August.

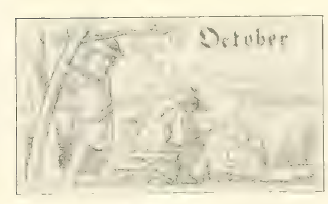
Seht, der volle Erntewagen
Schwankt durch die Felder her!
Seine Last kann er kaum tragen,
Und der Fuhrmann jubelt sehr.

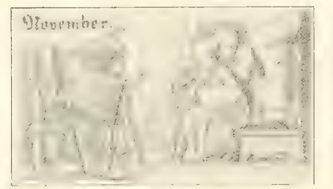
Ach, und mancher Arme gehet
Der entfall'nen Ähre nach,
Bis er ihm zusammenwehet
Was verstreut am Boden lag.

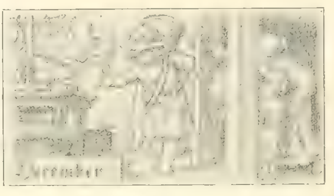
September.

Die Fässer gefüllt, und die Freude ins Haus!
Den ersten Becher, wer leert ihn hier aus?
Dort nahet ein Gast mit dem Lorbeer gekränzt
So sei ihm als erstem die Schale kredenzt!

Die Poesie ist's — sie kehrt bei ihm ein.
Er schenkt ihr als Bacchus den schäumenden Wein
„Aufs Wohl aller Völker!" — Da leert sie ihn aus —
Ja, Segen und Heil über jegliches Haus!







October.

Schon wird es kühl — die Maler sitzen
Bei ihrer Arbeit dort und hier.
Da schüttelt er im Übermute
Die gelben Blätter aufs Papier.

Dann lacht er aus den hellen Augen —
Er kann nur toll und schalkhaft sein!
Die Maler aber hüllen frierend
Sich in die warmen Mäntel ein.

November.

Hu, hu! Wie saust der Wind!
Man sitzt im warmen Zimmer
Und auf die Diele fällt
Des Feuers heller Schimmer.

Da kommt er, tief verhüllt,
Und bringt manch' Zaubermäre
Wie fürchtet sich das Kind —
Sieht ängstlich nach der Scheere!

December.

Angezündet sind die Weihnachtskerzen
Und die Kinder lauschen an der Thür.
Da, zum letztenmal, mit leerem Horne
Sehen wir dies Jahr der Freude hier.

Noch zuletzt giebt er so froh und reichlich
Seine Gaben, und dann zieht er fort,
Und mit dankerfülltem Herzen rufen
Wir ihm nach der Liebe Scheidewort.



Das Jahr geht.

Zeit, mit deinem ernsten Blicke
Führ'st auch dieses Jahr du fort!
Einmal noch schaut er zurücke
Auf den schon verlass'nen Ort.







Ernst sein Auge, da er schreitet
Immer ferner von der Welt:
Doch im Scheiden noch er deutet
Auf drei Stern' am Himmelszelt.

Liebe, Hoffnung, ja, und Glaube,
Glänzen durch die dunkle Nacht
Dort, wo einst vom Erdenstaube
Jeder Mensch zum Glück erwacht.



die Hinterbliebenen des verstorbenen Königs aus. Dieser römische und auch romanische Grundsatz widerstreitet der Grundanschauung des germanischen Königtums, das seinen Landesbesitz wie einen Privatbesitz betrachtet und behandelt. Solche Gegensätze lassen sich zeitweilig durch die überwältigende Macht einer Persönlichkeit unterdrücken, ausgleichen lassen sie sich nicht, und so muss das Frankenreich Karl's schon bald in den romanischen und den germanischen Bestandteil zerfallen. Damit ist auch der römischen Kaiserkrone ihre Wesensbedeutung genommen; sie hat nur Sinn als Symbol der Weltmacht wenigstens in christlichen Landen; nun fällt sie dem Teile zu, der gerade den Staatsgrundsatz der römischen Staatsanschauung nicht zur Wahrheit machen kann. So ist die Kaiserkrone mehr eine Last als ein Schmuck, und wo sie bedeutende Persönlichkeiten zu Thaten reizt, kommen diese Deutschland wenig oder gar nicht zu gute; wo aber ein schwacher Fürst sich in dem Traum einer solchen Weltherrschaft wiegt, da wird ihr Zeichen und Titel zu einer herben Ironie.

Diesen Widerspruch der Thatsachen mit der Idee der Weltherrschaft hat Rethel tief empfunden; an ihm musste Karl's Bestreben scheitern, und wenn er die Stellung seines Reiches noch aufrecht erhalten konnte, so lange er lebte, so lässt das nach seinem Tode unausbleibliche Hervorbrechen der Gegensätze doch sein Schaffen, dem bei aller Größe durch den Widerspruch seiner Voraussetzungen der Todeskeim inne wohnt, als ein tragisches erscheinen. Zur Darlegung dieser Seite verwendet Rethel die Erzählung, dass Otto III. Karl im Grabe aufgesucht habe. Noch sitzt der Leichnam des großen Karl auf dem Throne; vor ihm kniet Otto, dem die fackeltragenden Begleiter ins unterirdische Gewölbe folgen. Schärfer kann der Gegensatz dessen, was Karl gewollt hat und was seine Nachfolger erreicht haben, nicht zum Ausdruck kommen: der thatengewaltige Kaiser thront, noch im Tode majestätisch, der thatenarme Kaiser, der sich an der Idee des Weltkaisertums berauschte, der kaum ein Deutscher mehr war und der den Mittelpunkt des geträumten Weltreiches nach Rom legen wollte, das ihn aus seinen Mauern vertrieb, er, der so groß in seiner Vorstellung war, liegt klein vor dem einst wirklich Großen. Wie vergeblich aber war das Ringen des großen Kaisers, dessen Nachfolger nicht einmal die Einheit des Frankenreiches aufrecht erhalten konnten und statt dessen nach dem Trugbilde der Kaiserkrone griffen! Was für Karl Vollendung der weltlichen Herrschaft war, wird für sie Beginn der Unterjochung unter die geistliche Gewalt. Es ist als ob der Lichtschein, der das Totenantlitz überstrahlt, das Leben des schleierumhüllten bleichen Gesichtes für einen Augenblick wiederbeleben wollte; aber Gram und Entrüstung ist es, was es ausspricht, — die Ruhe des Toten ist vergebens gestört worden. Schon die Zeichnung, die uns der erste Entwurf giebt, lässt solche Stimmung ahnen; zu vollem Ausdruck kommt sie in der herrlichen Farbenskizze in Aquarell, deren farbige Nachbildung als besonderer Schmuck hier beigegeben ist.

In der Ausführung bildet diese Darstellung das erste Feld; es ist als ob nun, nachdem wir mit dem Kaiser Otto den großen Toten gesehen haben, das gewaltige Bild seines Lebens und Wirkens vor uns aufstiege, das es uns begreiflich macht, wie der späte Herrscher aus dem von Karl überwundenen und erst durch ihn dem Reich eingefügten Stamme der Sachsen die allbeherrschende Hoheit eines unerreichten Vorbildes in so unerhörter Weise anerkennen kann. Dann erst entwickeln sich die großen Bilder, das erste weit überragend. Freilich war Rethel durch ultramontane Umtriebe von der Ausführung lange zurückgehalten worden, ja diese wurde ihm erst zugestanden, als er die missliebigen Darstellungen, Karl's Machtentfaltung über die ganze Kulturwelt, wie sie sich in der Absendung der Botschaft Harun al Raschid's ausspricht, und sein Eingreifen in kirchliche Streitfragen, wie es entscheidend bei dem Frankfurter Konzile sich zeigte, durch andere Entwürfe ersetzt hatte: die Krönung des Kaisers durch den Papst und der Bau der Palastkapelle, bei dem der Papst den Kaiser durch Zusendung kostbarer Säulen unterstützt, lassen besser den Einfluss der Kirche hervortreten, dem sich nach dieser Auffassung auch der mächtigste weltliche Herr willig fügt.

Rethel selbst hat nur die erste Hälfte des Cyklus ausgeführt: er that es schon mit innerem Widerstreben. Ihm war die Freskotechnik nicht sympathisch. Aber weit mehr hat zu dieser geringen Freude die Thatsache beigetragen, dass bei dem unablässig Weiterstrebenden die zwischen dem Entwurf und dem Beginn der Ausführung liegenden sieben Jahre eine neue Richtung gezeitigt hatten, der gegenüber das ältere Werk schon veraltet war; sein Streben ging jetzt auf Lösung eines anderen künstlerischen Problems, das der dritten großen Epoche seines Schaffens ihren Charakter giebt.

Hatte er bisher seine Probleme aus Gegensätzen entwickelt, bei denen wenigstens die Möglichkeit des Sieges auf jeder der beiden kämpfenden Seiten vorausgesetzt werden durfte, wenn auch die innere, man möchte sagen, die sittliche Berechtigung des Sieges immer nur auf *einer* Seite sein konnte, so erscheint jetzt als Problem der vergebliche Kampf der Menschen gegen eine Naturübergewalt, vor der der Mensch in den Staub versinken muss. Setzt man dabei zunächst nur auf Seiten des Menschen ein sittliches Wollen voraus, so erscheint sein aussichtsloser Kampf gegen unbezwingliche Gewalten in tragischem Lichte: damit erhält der Kampf jene tiefere Bedeutung, wie sie entsteht, wenn an Stelle irdischer Kräfte im Verein mit Klugheit, Zufall, Glück als leitende Macht die allbezwingende Notwendigkeit tritt. Ihr gegenüber giebt es zwei Stimmungen: Widerspruch und Verzweiflung, oder Einfügung des Einzelgeschickes in das

Weltgeschick und dadurch Trost und Beruhigung. Rethel hat diesen Kampf in sich selbst durchgekämpft; die einzelnen Phasen erscheinen in den Lösungen, die er dem ihm neu entgegengetretenen Probleme zu geben weiß.

Zuerst taucht ihm das Problem des Menschenkampfes gegen die Naturübergewalt aus dem Wesen der Natur selbst empor: er veranschaulicht ihn in dem Kampfe Hannibals gegen Rom, der bestimmt war, eine weltgeschichtliche Bedeutung zu erhalten, — stellte er doch die Frage, ob die politische Weltherrschaft bei den Ariern oder bei den Semiten liegen solle. Der Künstler aber erfasst aus diesem Wettstreit nicht den Kampf von Mensch gegen Mensch, wie bisher, sondern den Kampf des Menschen gegen die selbstherrliche Natur, die sich nicht unterjochen lassen will und darum dem Übergang des Heeres über das menschentrennende Gebirge die furchtbarsten Schwierigkeiten bereitet. Hier muss die Masse den Kampf ausführen; der Feldherr kann zwar führen und durch sein geistiges und moralisches Übergewicht die Kraft der Seinen aufs äußerste spannen, ausgeführt muss der Übergang von den Truppen werden. Ihr Ringen, ihr Leiden, ihr Sterben oder Siegen ist darum der Gegenstand der Darstellung; der siegreiche Feldherr erscheint erst auf dem letzten Blatt; ihm ermöglicht das mit dem Verluste vieler Tausende errungene Gelingen den Kampf gegen die Menschen, der erst jetzt zu beginnen hat.



Der Tod des h. Bonifatius. Von A. RETHEL. Originalzeichnung

Auch hier führt der Künstler das unglaubliche Ereignis stimmungsvoll im Widerschein seiner Wirkung auf die Nachlebenden ein. Alte Bergbewohner berichten der Jugend von dem Heere, das hier durchgezogen und die Berge hinaufgestiegen ist; Sturmbock- und Elefantenschädel sind die noch vorhandenen Zeugen davon, dass es sich um Thatsachen, nicht um Märchen handelt. Und nun der Zug selbst! Gleich das erste Blatt zeigt auf den Alpen den drohend herabschauenden Berggeist: so wird den heranziehenden Karthagern der wahre Feind entgegengestellt. Und wie verteidigt er sich, von den Bewohnern seiner Berge kräftig unterstützt! Meisterhaft versteht es der Künstler, uns die Masse persönlich nahe zu bringen, indem er ein einzelnes Geschick herausgreift: in dem Schicksal eines Offiziers spiegelt sich das Los des ganzen Heeres im Kämpfen und Leiden und des größeren Teiles des Heeres im Sterben ab. So erfasst uns der Kampf von der menschlich sympathischen Seite: dem Leiden der Menschen ist unser Mitleiden gesichert. (Die Einzeldurchführung sowie die Entwicklung des Künstlers in seinen Einzelschöpfungen, von denen hier nur wenige herausgegriffen werden, findet sich in dem Buche: „Alfred Rethel. Eine Charakteristik von Veit Valentin". Berlin, E. Felber. 1892.)

Hier war wenigstens für einen Teil der Kämpfer noch die Möglichkeit des Sieges vorhanden. Nun aber tritt in der zweiten Phase der Motiventwicklung ein Gegner auf, dem niemand zu widerstehen vermag: es ist der Tod selber. Von dem Gefühle der Unentrinnbarkeit

des Fürchterlichen erfasst, sieht der Künstler zunächst die herbe Seite der Thatsache: der lebenssichere Mensch glaubt gar nicht an die Macht des Todes: da bricht dieser unerwartet und fürchterlich herein und begleitet seinen Sieg mit Spott und Hohn. Es taucht wieder der alte Gedanke der Todentänze auf; packender und gewaltiger sind sie niemals geschildert worden als von Rethel in seinen Todesbildern, zuerst in dem „Tod als Würger" (1848): mitten in die Karnevalslust tritt der faschingsmäßig maskirte Tod und spielt selbst den Tänzern auf, die, von einem seiner besten Würgengel, der Cholera, erfasst, mitten im Taumel des Festes dahinsinken. Der Meister Tod versteht es aber auch die Zahl seiner Opfer zu mehren, indem er sie selbst verlockt; so zieht er in die aufständische Stadt, wühlt die verführbare Masse mit Erfolg auf, führt sie zur Barrikade und verhöhnt sie, wenn die Kugelsalven sie niedermähen; dann zieht der grässliche Sieger, froh seiner grauenhaften Thaten, wohlbefriedigt fort. Rethel nennt mit berechtigtem Stolze das Werk „Auch ein Todentanz"; es ist 1849 unter dem Eindruck des Aufstandes in Dresden geschaffen worden.

Nun tritt ein Wendepunkt ein, und damit zugleich die dritte Phase der Motiventwicklung. Des Künstlers bis zur Düsterkeit ernste Gemütsstimmung erheitert sich durch den frischen Lebensmut, den ihm das glückliche Ereignis seiner Verlobung mit Marie Grahl einflößt: was ihn damals beseelte, spricht er in dem reizvollen Brautkalender aus (1850). All das Bittere der Zeit, das sich ihm in dem kulturzerstörenden Kriege verkörpert, wandert mit dem alten Jahre fort, das mühselig auf seinen Krücken weghinkt, und mit dem Füllhorn des Segens im Arme führt der „Engel mit den lichten Schwingen" den „holden Knaben" herbei, in dessen Gestalt das neue Jahr erscheint: aber über dem Engel „glänzt in den Wolken hoch das Kreuz", — die furchtbare Notwendigkeit ist nicht mehr die blind wirkende, blind zerstörende Kraft; auch ihr Walten ist unter die Herrschaft einer sittlichen Macht getreten, durch die auch die Zerstörung als ein Wesenselement in der Weltordnung sich offenbart. Unter der Wirkung dieser Überzeugung kann der gegenwärtige Augenblick, so wie es die äußeren Umstände erlauben, heiter, neckisch, getrost erlebt werden, und wenn das Jahr scheidet, so bleiben doch die ewigen Sterne, Liebe, Hoffnung, Glaube, bestehen.

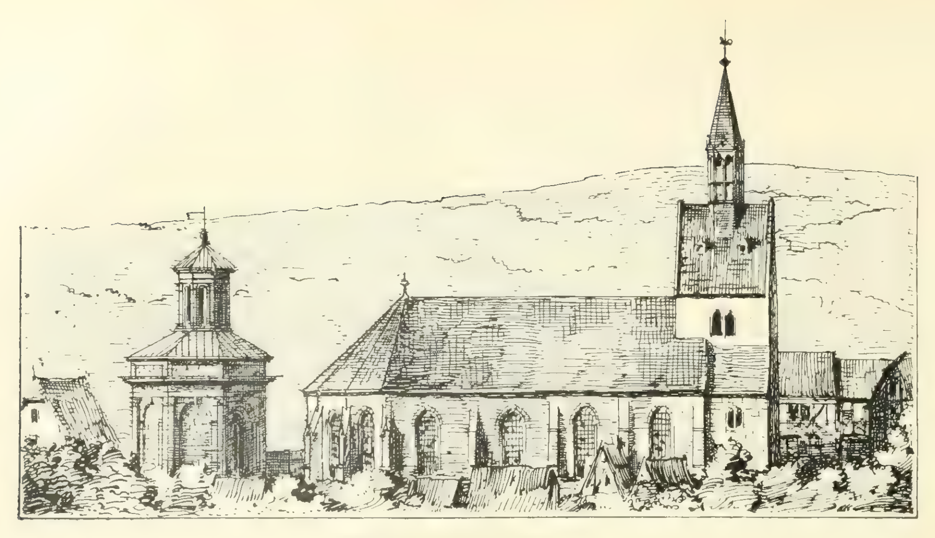
Auf Grund einer solchen, seelisch und sittlich vertieften Weltanschauung nimmt auch der Tod eine andere Stellung ein: freilich kommt er nach wie vor zu dem Menschen, aber nicht mehr als Würger, nicht mehr voll Hohnes und Spottes: er naht sich ihm als „Freund". Das schafft Rethel 1851 in dem wundervollen Blatt, wie der Tod, der unablässig als Pilger die Weiten der Welt durchschweift, in die Turmstube tritt, den greisen Wächter friedlich hinüberschlummern lässt und selbst ihm das Todenglöckchen läutet, während das unaufhörliche Weiterleben der Natur, das lustige Schmettern des Frühlingsverkünders, lehrt, dass es sich hier nicht um Vernichtung, sondern um eine Metamorphose handelt, dass „einst vom Erdenstaube jeder Mensch zum Glück erwacht."

Mit aller Entschiedenheit, aber auch schon mit Aufwendung seiner letzten Kraft spricht Rethel diese Grundstimmung in den Blättern zu den drei ersten Strophen des Lutherliedes aus: nicht nur der Teufel, auch der Tod wird besiegt. Es war das im Jahre 1851, in dessen Herbst Rethel die Braut heimgeführt hatte. Bald befiel schwere Krankheit die junge Frau, und als sie endlich geheilt war und der Künstler dies in dem Blatte „Genesung" gefeiert hatte, ward er selbst von unheilbarem Leiden ergriffen: des Denkgewaltigen geistige Kraft versagte zuerst. Allmählich erloschen auch die Kräfte des Körpers: der 1. Dezember 1859 erlöste den gebrochenen Mann von dem zur Bürde gewordenen Leben.

So trat dieser jammervolle Zusammenbruch des außergewöhnlich früh gereiften und auch allzufrüh an das Ziel seines Schaffens gelangten Künstlers in dem Augenblick ein, in dem ein bedeutungsvoller Wendepunkt ihm ein neues Ziel zu stecken schien. Das vollgültige Zeugnis dieses Wendepunktes liegt in dem Brautkalender vor, der hier zum erstenmale veröffentlicht wird. Wie berechtigt des Künstlers Seelenjubel war, spricht sich am besten in den liebenswürdigen Versen aus, mit denen die Braut die Gabe des Bräutigams beantwortet hat: eine bessere Erläuterung kann es zu dem Bildwerk nicht geben, als seine Spiegelung in der Seele der bräutlichen Dichterin, — zwei Strahlen haben sich hier in vollendeter Harmonie vereinigt: vereinigt werden sie weiterglänzen, ein Dauerstern der Kunst und der Liebe.

VEIT VALENTIN.



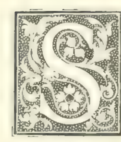


Kirche und Mausoleum zu Stadthagen.

DAS MAUSOLEUM DES FÜRSTEN ERNST VON SCHAUMBURG ZU STADTHAGEN.[1])

VON PROF. DR. *HAUPT* IN HANNOVER.

MIT ABBILDUNGEN.

O manches wertvolle Denkmal der bildenden Kunst aus alter Zeit liegt im deutschen Vaterlande noch unbeachtet, sozusagen unentdeckt. Aber nicht allein das; selbst Prachtwerke ersten Ranges, die in Italien oder Frankreich ohne Aufhören seit ihrer Enstehung Wallfahrtsorte der Kunstfreunde und Kunstjünger gewesen wären, harren noch heute vergessen in einem Winkel Deutschlands ihrer Wiederauffindung.

Das gilt im höchsten Maße von dem hier zu besprechenden Grabmale. Ein architektonisch bedeutender Kuppelbau von Palladianischer Größe umschließt das in Deutschland einzig dastehende Prachtwerk des Bronzedenkmals, die bedeutendste Schöpfung des Bildhauers *Adrian de Vries;* an Umfang seinen übrigen Arbeiten, selbst den beiden Brunnen zu Augsburg, und auch denen seines vielgepriesenen Meisters Giovanni da Bologna erheblich überlegen, an künstlerischem Werte nicht geringer zu schätzen, obzwar der Schüler noch etwas mehr in den Banden des Manierismus befangen erscheint, als der Meister.

Der bezeichnete Kuppelbau befindet sich in der alten Hansastadt Stadthagen, der früheren Hauptstadt des Schaumburger Landes, in der Axe der gotischen Martinikirche hinter dem Chor und ist in den Jahren 1609—27 als Begräbnisstätte für den Fürsten Ernst von Schaumburg-Holstein (1600—1622) und seine Nachfolger erbaut. Er dient als solche bis heute.

Der wunderbar fremdartige streng Palladianische Bau hinter der echt niedersächsischen Hallenkirche ist, wie das ganze eigenartige Auftreten des Fürsten Ernst, so recht ein Abfluss des mächtigen italienischen Kunststromes der Renaissance in das engere Bett des deutschen protestantischen Humanismus. Die heute noch vorhandenen Reste der Kunstschöpfungen dieses Fürsten, insbesondere in Bückeburg, atmen eine so leidenschaftliche Liebe zu den prächtigsten und üppigsten Mitteln des Renaissancestiles, ein so überzeugtes unwiderstehliches Fortstürmen und Wirken auf dem Wege der Übertragung italienischer Kunst ins Nordischere, dass man nur hier völlig ermessen kann, welch herrliche aufblühende nationale Kunst durch den unglückseligsten aller Kriege erdrückt ist. Dennoch bleiben die so wenig bekannten prachtvollen Dekorationen des Bückeburger Schlosses und der Stadtkirche, die schwungvolle Fassade derselben, die Schlosskirche und die Ruinen des Schneckenberges beim Jagschlosse Baum mit die glänzendsten und selbständigsten Arbeiten der späteren deutschen Renaissance im Wendel Dietterlein'schen Geiste.

Im Gegensatze dazu hat der kunstsinnige Fürst im Mausoleum zu Stadthagen seine italienischen Neigungen

1) Eine Reihe wertvoller Nachrichten und Hinweise verdanke ich der Güte des kunsteifrigen Hofmarschalls a. D. von Meding Exc. in Bückeburg.

Mausoleum des Fürsten Ernst von Schaumburg in Stadthagen

Durchschnitt des Mausoleums

und Beziehungen noch einmal völlig zusammengefasst, und so ist hier ein Werk entstanden, welches ebenso gut auch im italienischesten Florenz hätte stehen können, ein Werk aber auch, das demselben Geiste entspross, dem die gleichzeitige Mediceerkapelle dort ihre Entstehung verdankt.

Fürst Ernst ist in seinem ganzen Lebensgange und Wesen der Typus der damaligen hochgebildeten Herren in Deutschland, ein Geistesverwandter ebensosehr des glänzenden holsteinischen Heinrich Rantzau wie des bayerischen Kurfürsten Maximilian und des mecklenburgischen Johann Albrecht.

Graf Ernst von Schaumburg-Holstein, einer der letzten direkten Sprossen des edlen Geschlechtes, welches schon im frühen Mittelalter einen Mann, wie den großen Grafen Adolf von Holstein hervorgebracht hatte, war als jüngerer Sohn 1570 geboren. Von Jugend auf edlem Streben ergeben, studirte er zunächst in Helmstedt, machte sodann aber große Reisen durch die damalige politische Welt, die ihn vor allem nach Italien führten. Dort weilte er länger in Bologna, sodann ergab er sich dem Studium des Jus 1588—91 in Florenz. 1593 und 1594 hielt er sich dort wieder auf, inzwischen insbesondere öfters und länger am Kaiserhofe zu Prag. Als er 1601 zunächst zur Mitregierung und später zur alleinigen Regierung seines Landes berufen wurde, da begann er in dem ländlichen niedersächsischen Winkel des Vaterlandes ein kleines Florenz zu schaffen, so weit sich das mit den anderen Bedingungen und seinen Finanzen vertrug. Denn in Beziehung auf die letzteren war Graf Ernst eine Ausnahme; trotz glänzender Gründungen und Bauten hinterließ er einen gefüllten Schatz.

Seine Beziehungen zum Kaiserhof in Prag dauerten ungemindert bis zu seinem Tode; er scheint oft dort geweilt und sich auch gelegentlich schwierigen diplomatischen Geschäften gewidmet zu haben. So erhob ihn denn 1620 der ihn liebende Kaiser Rudolph II. in den Reichsfürstenstand.

Seine Liebe zu den Wissenschaften, sein echt humanistisches Wesen erwies sich in jeder Weise, insbesondere aber in der Gründung eines Gymnasiums zu Stadthagen, das er dann nach Rinteln übertrug und zum Range einer Universität erhob. Ein halbes Jahrhundert ungefähr hat diese Hochschule zum Ruhme Niedersachsens neben Helmstedt erfolgreich gewirkt.

Auf seinen vielen Reisen war aber der Graf mit einer Reihe bedeutender Künstler in Berührung gekommen, mit denen er eine dauernde rege Verbindung unterhielt. Insbesondere scheint er in Venedig *Johannes Rottenhamer* näher kennen gelernt zu haben, dem er späterhin eine Reihe größerer Arbeiten übertragen haben muss. Vor allem scheint dieser bei der prachtvollen Einrichtung der Schlosskirche und des Schlosses beteiligt gewesen zu sein, möglicherweise sogar als Unternehmer; die künstlerische Gestaltung und Durchführung dieser Arbeiten muss freilich in ganz anderen Händen gelegen haben, wie das Formale beweist.

Ich will an dieser Stelle gleich für künftige Arbeiten auf diesem Gebiete vorausschicken, dass die eigentümliche Stilisirung der sämtlichen architektonischen Arbeiten in der Stadt Bückeburg getreuest im Geiste des *Wendel Dietterlein* durchgeführt ist, dass die ornamentale Ausmalung der Schlosskirche dagegen ebenso genau den Ornamentstichen des *Th. de Bry,* und noch mehr des *Nikolaus de Bruyn,* die sich ja so sehr ähneln, entspricht.

Die ornamentalen Arbeiten für den Grafen Ernst zu anderem Zwecke zeigen ebenfalls wieder genau den Dietterlein'schen Stil, wobei ich vor allem auf die zwei radirten Titelblätter der Schaumburger Chronik von Spangenberg verweise. Das eine dieser Blätter trägt versteckt das Monogramm NB, welches, wenn auf Nik. de Bruyn zu deuten, den Schluss gestattete, dass dieser für den Grafen die genannten architektonischen Arbeiten entworfen, sowie die Malerei des Gewölbes der Kapelle selbst ausgeführt hätte.

Woher der Kontrast zwischen diesen beiden Teilen? — In Minden und Herford lässt sich in den neunziger Jahren bis gegen 1605 eine Gruppe Holzbildhauer nachweisen, die mit äußerster Geschicklichkeit im W. Dietterlein'schen Geiste Orgeln, Altäre, Kanzeln u. s. w. schuf. Es scheint eine ganze Kolonie solcher freiwilliger Dietterlein-Schüler dort vorhanden gewesen zu sein, die dem Grafen Ernst für seine Absichten so bequem und gelegen war, dass er die ganze Gesellschaft nach dem nahen Bückeburg verpflanzte. Vielleicht hat er gleichzeitig zur Bemalung der Gewölbe den Meister NB gewonnen, der dann mit der Bearbeitung der übrigen architektonischen Arbeiten für die Bildhauer, deren gewohnter Art er sich anbequemen musste, betraut wurde.

Rottenhamer könnte der künstlerische Beirat und allgemeine Entrepreneur bei diesen Arbeiten gewesen sein. Erhebliche Arbeiten hat er ohne Zweifel für den Fürsten geliefert, wie er denn z. B. 1609 außer Zehrung und Kleidung nebst einer goldnen Kette eine Verehrung von nicht weniger denn 3334 Reichsthalern empfing. Ein Gesell von ihm, *Tonnies,* war eine Reihe von Jahren hier beschäftigt.

Doch ist die Thätigkeit Rottenhamers hier möglicherweise auch eine andere gewesen, vielleicht hat er nur Gemälde geliefert und sich mit verwandten Dingen beschäftigt. Graf Ernst scheint seine Werke sehr geschätzt zu haben, da schon aus älterer Zeit die Nachricht vorliegt, dass ein Fuhrmann aus Urbino, der ein Bild des Baroccio nach Bückeburg brachte, aus Venedig ein Quadro und vier Kupfer des Rottenhamer mitzunehmen hatte.

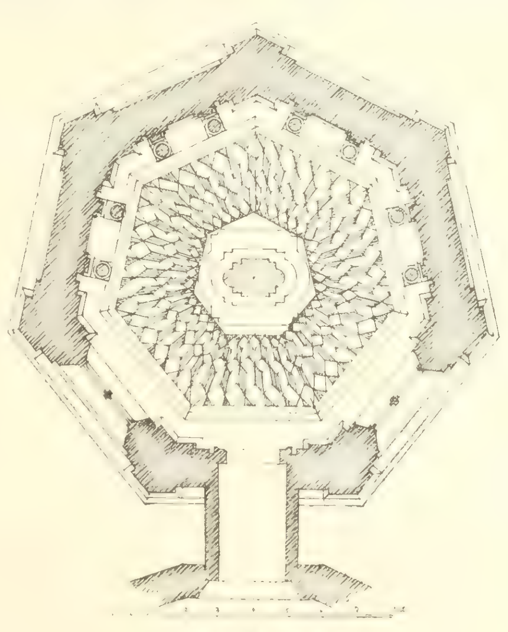
Diese Frage muss jedoch vorläufig offen bleiben. —

Einen zweiten bekannten Maler beschäftigte der Fürst für seine Unternehmungen ebenfalls öfters, *Joseph*

Heinz, den bekannten Lieblingsmaler des Kaisers Rudolf II. in Prag. Von ihm ist heute noch das in seiner Art prächtige, wenn auch höchst manieristische, letzte Gericht in der Schlosskirche zu Bückeburg vorhanden. Heinz zeigt sich in diesem Bilde ganz im Geleise Spranger's.

Derjenige Künstler jedoch, der den Grafen am dauerndsten gefesselt haben muss, dem er die umfassendsten Aufträge übertrug, ist *Adrian de Vries*. Ernst mag denselben schon in Florenz kennen gelernt haben, wo der Bildhauer wohl damals noch bei Giovanni da Bologna arbeitete. Jedenfalls finden sich noch heute in Bückeburg und Umgegend zahlreiche Bronzewerke des Adrian vor. Ich will die beiden großen Gruppen, der Raub der Proserpina und Venus und Adonis im Bückeburger Schlossgarten, das herrliche bronzene Taufbecken (1615) in der Stadtkirche, die beiden Statuetten Adam und Eva in Schloss Arensburg, eine Reihe kleiner Pferdemodelle daselbst nennen, auch erwähnen, dass vor dem Schlossthore zu Bückeburg früher ein reicher Figurenbrunnen gestanden haben soll, der verschwunden ist.

Zu des Grafen letzter Ruhestätte, die er wie seine Vorfahren in der Martinikirche zu Stadthagen zu finden wünschte, sollte aber der damals auf der Höhe seines Schaffens stehende Künstler, dessen Ruhm durch seine zahllosen Arbeiten für den Kaiser Rudolf wie seine Prachtbrunnen für Augsburg die Welt durchdrang, sein Bestes leisten. So entstand der Plan zu dem herrlichen Denkmal, welches auf einem Sockel den Sarkophag des Verstorbenen, umgeben von vier schlummernden Kriegern, als Bekrönung den auferstehenden Christus zeigen sollte, so die Auferstehung in allgemeinster Auffassung, zugleich angewandt auf den hier Bestatteten, darstellend.



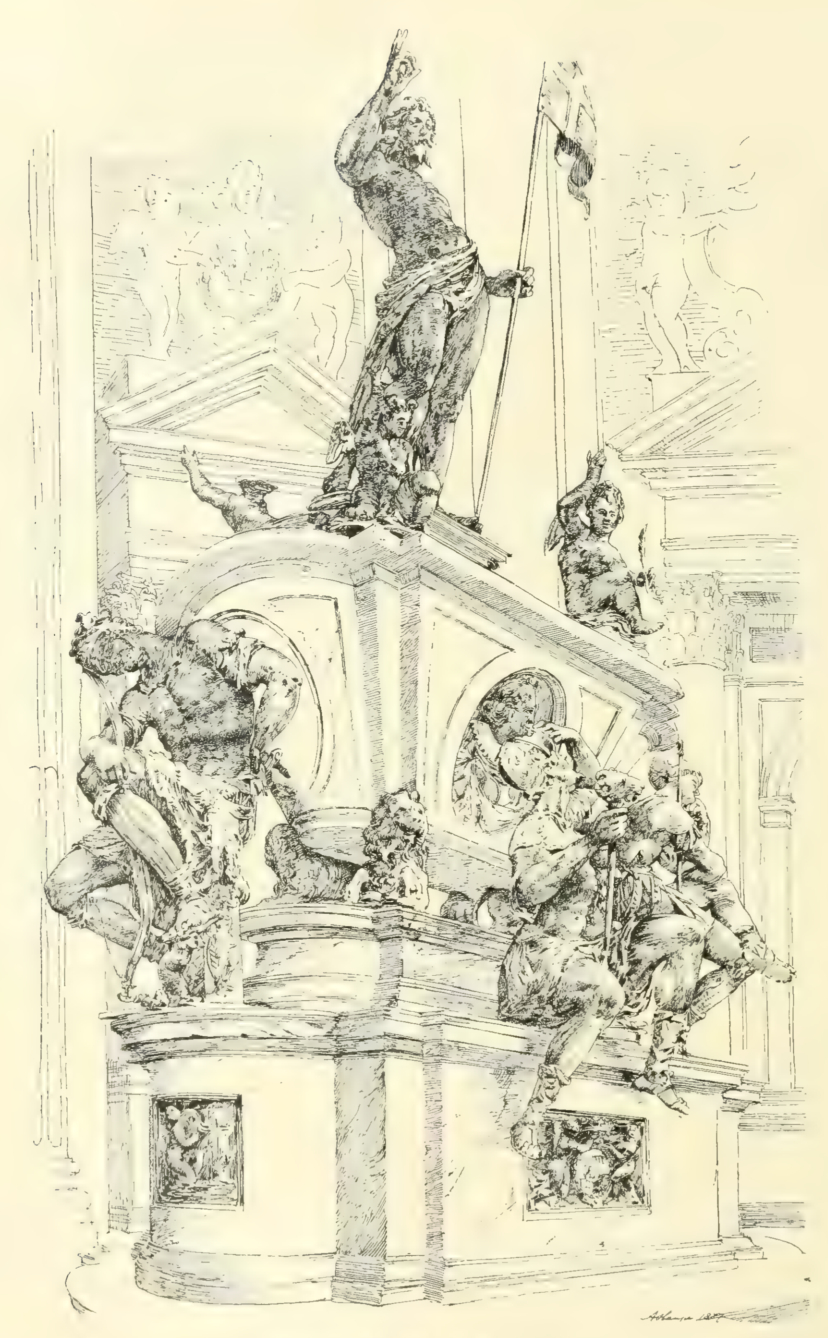
Grundriss des Mausoleums

Die beabsichtigten Verhältnisse gestatteten nicht die Aufstellung des Monuments in der Kirche, und so musste zunächst an die Herstellung einer geeigneten Umgebung gedacht werden. In dem Chor der Kirche an der polygonalen Ostwand standen schon eine Reihe von Denkmälern; da ergab sich für den Bau eines neuen Begräbnisses ganz natürlich der Eingang hier. So wurde ein eigener Bau in der Axe der Kirche mit dem Eingang hinter dem Altar geplant.

Für das so ganz in Florentiner Art gedachte Denkmal konnte man auch ein ganz florentinisches selbständiges Gebäude schaffen. Am nächsten lag seine Aufstellung inmitten eines Raumes, wie ihn die Mediceerkapelle bei S. Lorenzo bot, — aber unter Vermeidung der dort gemachten Fehler, deren hauptsächlichste, die peinliche Leere in der Mitte zwischen den prunkhaften Dekorationen der Gräber ringsum, die ungünstige Grundrissform, die allzu gleichmäßige Beleuchtung und die ungeschickte Lage des Einganges in einer Ecke zu vermeiden war.

Der Künstler, der hier zu walten hatte, musste das alles kennen und bewältigen. Deshalb war von einem Deutschen abzusehen. Vielleicht aus Italien her kannte der Graf einen höchst bedeutenden italienischen Architekten und Bildhauer, der in deutschen Landen schon seit Jahren mit einer ganz verwandten Aufgabe beschäftigt war. *Maria Giovanni Nosseni* war gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts der leitende Meister des kurfürstlich sächsischen Begräbnisbaues am Dome zu Freiberg. Auch dort hatte es sich darum gehandelt, als Verlängerung des Chors einen eigenen mächtigen Raum für die Aufstellung der Bronzedenkmäler ringsum zu schaffen. Auch dort hatte sich ein mächtiger Gewölbebau in italienischen Formen an den mittelalterlichen Kirchenbau angeschlossen.

So wandte sich denn der Bauherr an Nosseni nach Dresden, vermutlich bei einer Anwesenheit in Prag, wo er mit Adrian de Vries die gleiche Angelegenheit verhandelt haben mochte Die mündlich getroffenen Vereinbarungen führten zu einem Kontrakte, der am 1. August 1608 auf dem Schlosse zu Bückeburg zwischen Ernst und Nosseni auf Grund der eingesandten Voranschläge zwecks der Übernahme des Baues des Mausoleums abgeschlossen wurde. Es ist bemerkenswert, in wie jungen Jahren Ernst demnach seine letzte Ruhestatt bereits



Grabdenkmal des Fursten Ernst von Schaumburg.

würdig zu erbauen in Angriff nahm. Die Absicht muss ihm schon in den ersten Jahren seiner Regierung entstanden sein, da sie im achten bereits verwirklicht wurde. Es ist sicher nicht ohne Bedeutung, dass die Capella dei principi in Florenz nur vier Jahre älter ist.

1609 am 8. Juli traf von Nosseni das Modell zu der Grabkapelle, dazu der Steinmetzmeister Albrecht Dutthorn aus Dresden in Bückeburg ein, und nun begann der Bau.

Derselbe ist, wie der Grundriss zeigt, ein siebeneckiger Kuppelbau. Diese seltene Form ist hier höchst logisch entwickelt. Vier Epitaphien, die des Fürsten, seiner Gemahlin, sowie seiner Eltern, sollten ringsum stehen; der Eingang sollte in der Axe sein; eine gleichmäßige Beleuchtung im Rücken des Beschauers sollte Denkmal und Raum ohne Gegenlicht ruhig erhellen. Das ergiebt zusammen, zwei gleichmäßige Fensteraxen angenommen, sieben Axen ringsum. Über dem Eingange ist das dritte Fenster angelegt, zwischen Kirche und Kuppelraum ein Gang eingebaut, um die Fenster nicht durch den Kirchenchor verdunkeln zu lassen.

Der Innenraum ist durch sieben geknickte korinthische Pilaster in den Ecken mit ruhigem schweren Gebälke gegliedert. Darüber eine Kuppel mit Oberlichtlaterne. In den hinteren vier Seiten sind streng römische Ädikulen aufgebaut mit freistehenden korinthischen Marmorsäulen. Die Fenster haben einfaches Maßwerk; das einzige nordische hier.

Das Äußere zeigt ganz entsprechend korinthische Pilaster an den Ecken auf etwas höherem Sockel, dazwischen Bogenfelder, über dem Gebälk eine Attika mit Kegeldach von Kupfer, sodann die schlanke Laterne mit kompositen Pilastern, ebenfalls mit Kupferdach, darüber eine Wetterfahne. Das Ganze ist ein stolzer strenger Quaderbau von echt Palladianischer Art, ja von altrömischem Ernste.

Die Größenverhältnisse sind bedeutend: 10 m lichter Weite und 24 m lichter Höhe sind neben der Niedrigkeit der gotischen Landkirche beträchtlich, wie gegenüber den in dem kleinen Lande wie im Niedersächsischen überhaupt üblichen engen Räumen ungewöhnlich. Auch überragt der schlanke Kuppelbau die schwere und lange Masse der Kirche weithin sichtbar und stolz.

Die gleichmäßig ernst und streng durchgebildeten Einzelheiten des ganz außerordentlich gediegenen Quaderbaues sind echt römisch, fast schmucklos, die Blätter der Kapitelle selbst ganz glatt, aber alles von genau überlegter und monumentaler Durchbildung und Wirkung. Die beigefügten Aufnahmen mögen dies am besten erweisen. Es ist demnach wohl zu verstehen, dass die Herstellung des Modells, welches wir uns von beträchtlicher Größe zu denken haben, fast ein Jahr dauern konnte. Das Ergebnis macht dem italienischen Meister noch heute alle Ehre.

Wie erwähnt, hatte Nosseni die Verpflichtung übernommen, den Bau für eine stipulirte Summe auszuführen. Aber schon 1611 erhebt er Einwendungen, da durch allerlei nicht vorhergesehene Zwischenfälle der Voranschlag sich als nicht zureichend ergeben hätte; da der Graf nicht ohne weiteres den Mehrforderungen nachgiebt, so wird der Bau eingestellt; nach zweijähriger Ruhe wird dann der Vertrag mit Nosseni völlig gelöst, und der Bau in eigener Regie des Grafen weitergeführt. Als Bauleiter tritt jetzt *Antonius Boten* auf, der das Werk gegen 1625 fertig gestellt hat. Der Bauherr war inzwischen 1622 ohne Leibeserben gestorben, seine Gattin Hedwig, eine landgräflich hessische Prinzessin, führte den Bau zu Ende.

Das Material desselben ist innen und außen der ausgezeichnete Sandstein der nahen Bückeberge, bekannt unter dem Namen des Obernkirchener; im Inneren sind die acht freistehenden Säulen und der Fußboden aus mehrfarbigem, weißem, grauem und schwarzem Marmor, den ein Wilhelm Badocchio aus Mailand geliefert hat.

Im Friese der äußeren Pilasterordnung steht die Inschrift: Monumentum Prin: Ernesti Comitis H. S. quod anno MDCXX a vivo coeptum tertio post illustriss. absolvit vidua Hedewigis. Hiernach hätte der Bau nur 1620—23 gedauert. Dies entspricht obigen und anderen Nachrichten nicht genau. Vielleicht ist es so zu verstehen, dass von 1613—20 zunächst die Materialien beschafft und vorbereitet, die Steinmetzarbeiten im Bruche hergestellt wurden, eine Wiederaufnahme der Bauarbeiten an Ort und Stelle in größerem Maßstabe aber erst 1620 erfolgte, nachdem durch Adr. de Vries 1618—20 die bestellten Bronzefiguren ebenfalls abgeliefert worden waren. Die Nachrichten stimmen darin ebenfalls damit, dass nach 1613 die Arbeiten in äußerst langsamem Tempo vorgeschritten seien.

Vielleicht war dem Grafen durch die Differenzen mit Nosseni der Bau verleidet, und erst der Reichsfürst, der wohl gar schon seine Gesundheit wanken und sein Leben sich neigen fühlte, mochte den Gedanken seiner ersten Manneszeit, sein Andenken in glänzendster künstlerischer Form der Nachwelt zu überliefern, wieder mit neuer Kraft in sich erwachen fühlen.

Die innere Ausstattung dürfte noch einige Jahre in Anspruch genommen haben. Wenigstens tragen die beiden Gemälde des A. Boten unter den Fenstern die Jahreszahlen 1626 und 1627.

Der Bau im Innern ist, wie gesagt, ebenfalls in Sandsteinquadern ausgeführt. Sieben korinthische Pilaster ohne Sockel fassen eine Bogenstellung in sich, welche an den vier dem Eingange gegenüber liegenden Seiten mit je einer von zwei freistehenden korinthischen Marmorsäulen und dazugehörigen Pilastern getragenen Ädikula, auf breitem Sockel mit Flachgiebel bekrönt, ausgefüllt werden. Oberhalb des Giebels befindet sich, von zwei geflügelten Putten in Bronzefarbe gehalten, in einer Art Kartusche je ein Allianzwappen.



Figuren vom Grabdenkmal des Fürsten Ernst von Schaumburg

Der Sockel enthält in viereckigem Felde lateinische Distichen zum Lobe der Toten.

So weit die Architektur nicht aus Marmor hergestellt ist, hat man sie marmorartig in Ölfarbe bemalt, auch die Kanelluren der Pilaster sind so nachgeahmt. Dennoch ist der Eindruck ein würdiger und würde, falls die Marmorteile wieder einmal aufpolirt werden würden, der Rest gründlich gereinigt wäre, unter Entfernung der Spuren einer Restauration aus dem Anfange dieses Jahrhunderts (insbesondere ist die modernisirte Schrift störend) ein wahrhaft glänzender sein können. Hierzu trägt der reich gemusterte Marmorfußboden, der ebenfalls aus Italien bezogen ist, besonders bei.

Im Fries befindet sich ein bescheidenes Akanthusornament, der einzige Schmuck dieser Art hier. Die Gewölbe sind in Fresko bemalt; die sieben Felder, mit Rahmenwerk eingefasst, enthalten musizirende Engel; die Kuppel der Laterne Engelsköpfchen. Diese Fresken sind etwas sehr rot, gelb und blau, in der bekannten Disharmonie des Fresko, wenn die Farben durchwachsen und ausbleichen, im übrigen wohl gezeichnet und würdig. Ihr Maler dürfte Antonius Boten sein, derselbe, der die beiden Ölbilder unter den Fenstern malte und den Bau nach Nosseni fertig stellte.

Diese letztgenannten Gemälde in schwarzen Holzrahmen füllen den leeren Sockel unter den beiden Seitenfenstern aus und stellen die Auferstehung des Fleisches und die Auferweckung des Lazarus dar. Sie tragen die Inschriften: Antonius Boten idem ille qui monumentum hoc architectatus est, pinxit anno MDCXXVII, das zweite: Antonius Boten MDCXXVI. Die beiden Bilder sind in der That tüchtig gemalt, weit weniger manieristisch als die gleichzeitigen der Spranger und Heinz, von einer gewissen Noblesse und Ruhe, die vielleicht dem Architekten zuzuschreiben ist; in der Farbe freilich ohne große Tiefe und etwas bunt, aber von einer gewissen Liebenswürdigkeit und Weichheit.

Vom Grabdenkmal des Fürsten Ernst von Schaumburg.

Was der Ausdruck „architectatus est“ genau sagen will, ist nicht völlig deutlich. Zunächst jedenfalls, dass A. Boten die Bauführung und architektonische Leitung des Baues gehabt habe. Die erforderlichen Detailzeichnungen für die Steinmetzen können wohl noch von Nosseni her vorhanden gewesen sein; andrerseits wäre es möglich, dass dieselben auf Grund des Modells nach der neunjährigen Stagnation des Werkes von Boten herrührten. Sodann wird er die Ausmalung im Inneren besorgt haben; die Farbe und die Formen der Fresken erinnern durchaus an die der beiden Ölbilder. So haben wir dem Meister vor allem die musterhafte Durchführung des Quaderbaues wie die eigentliche dekorative Fertigstellung zu danken.

Das Ganze bis jetzt besprochene bildet aber nur den Rahmen für das eigentliche Denkmal, des Adrian de Vries Meisterwerk. Die Ausführung der Bronzen erfolgte zu Prag in den Jahren 1618—20.

Die einzelnen Stücke sind bezeichnet: Adrianus Fries F. 1620, Adrianus Fries Hagiensis Batavus Fecit 1618, 1619 u. s. f.

Der Aufbau des Monuments ist derart einheitlich und vorzüglich, dass wir dem Bildhauer die gesamte Komposition gleichmäßig zuschreiben müssen und wohl annehmen dürfen, dass der Marmorsockel und Aufbau nach genauem Modell desselben in Italien angefertigt und hierher transportirt ist.

Derselbe besteht zunächst aus einem länglichen Unterbau auf schwarzer Marmorstufe mit abgerundeten Enden, auf welchem die vier bronzenen Wächter sitzen, von weißem Marmor mit grauem Fuß und Gesims. Dieser Unterbau zeigt auf den vier Seiten bronzene Reliefs eingelassen, nach vorn das Wappen des Fürsten mit zwei Männern, die es halten, auf den beiden gebogenen Seiten den Ruhm mit Lorbeerkranz und Palme, sowie die Fama mit der Trompete, hinten eine Abundantia mit Füllhörnern, alle drei Reliefs im malerischsten Stil prächtig und schwungvoll gebildet.

Der vordere und hintere Wächter sitzen direkt auf dem Gesimse auf, die an den Schmalseiten höher auf einem viereckigen Postament, dessen Seiten mit trefflichen Kriegergestalten in flachstem Relief belebt sind.

Diese vier Guardiani, etwas überlebensgroß, gehören sicher zu den malerischsten und prachtvollsten Arbeiten der neueren Plastik. Die beiden seitlichen sitzen noch in tiefsten Schlaf versunken auf Speer und Bogen gestützt, der auf der Rückseite scheint zu erwachen, der nach vorn fährt erschreckt und geblendet in die Höhe. Die schlanken und sehnigen Körper, ihr reiches Muskelspiel, ihre lebhafte Bewegung und Wendung, die malerische Behandlung des Gewandes und der Waffen, alles das wirkt mit der lebendigsten Silhouette zu einer ganz außerordentlichen Erscheinung zusammen. Zwischen den Wächtern trägt ein kleiner schwarzmarmorner Sockel von gleicher Grundform wie der untere vier Löwen, auf deren Rücken der schräg gefäßartig sich erweiternde Sarkophag sich erhebt. Diese Löwen sind

das wenigst Erfreuliche des Ganzen; allzuklein im Maßstab. sind sie hager und nicht geschickt bewegt. Dagegen ist das ovale Relief der Vorderseite des Sarkophages das Porträt des Verstorbenen, von hervorragender Schönheit, sowohl was die bedeutende Auffassung des mächtigen viereckigen Kopfes mit dem wallenden Haar und dem kurzem Knebelbart anlangt, wie in Bezug auf die prächtige Ausgestaltung des Harnisches, des Spitzenkragens, des Gewandes und des sonstigen Beiwerkes.

Auf der Rückseite zeigt das Gegenstück in Relief Saturn mit Stundenglas und Hippe, auf dem Himmelsbogen mit den Zeichen der Monate sitzend; ebenfalls wieder ein hochmalerisches und prächtig behandeltes Relief. Gerade darin entfaltet der Künstler eine ganz hinreißende Verve und Kraft; im höchsten Maße jedes Mittels und jeglichen Kniffes Meister, hat er in diesen „Bildern“, wie er sie selbst nennt, kleine Meisterstücke geschaffen. (Sein bestes auf diesem Gebiete allerdings dürften die vier Paradiesesflüsse um das Taufbecken der Kirche in Bückeburg sein.)

Auf dem Sarkophage an den vier Ecken sitzen wieder vier Bronzestatuen, geflügelte Putten in mannigfaltiger Bewegung, die den Auferstehenden umgeben, den Gläubigen gen Himmel weisend.

Den großartigen Abschluss des Aufbaues bildet die Kolossalstatue des auferstehenden Christus, gen Himmel deutend, die Kreuzesfahne in der Linken. Der Maßstab dieser Figur ist fast um $^1/_3$ größer, als der der Wächter; mächtig sind ihre Formen gebildet, von großartigem Wurf und Schwung erscheint die Gestalt des Erlösers, die sich lebhaft bewegt auf das linke Bein stützt, die linke Hüfte stark vorgeschoben, den Kopf ein wenig theatralisch nach rechts gedreht. Die ganze Gestalt ist hochbedeutend und mächtig aufgefasst, freilich nicht ganz ohne Manierismus, der Kopf schön und von ausdrucksvoller Milde.

So baut sich das ganze Denkmal auf, von mannigfaltigstem Umriss der einfassenden Bronzen, doch von ruhigster Monumentalität durch den höchst edlen architektonischen Körper des Sockels und Sarkophages. Ich wüsste keinen ähnlichen Aufbau jener Zeit, der in gleichem Maße Großartigkeit und Monumentalität mit Leichtigkeit und edlem Umrisse vereinigte. Die Augsburger Brunnen haben ja leider späterhin umgestaltende Erneuerungen ihres Steingerüstes erfahren, vielleicht, weil der Marmor der Witterung nicht Stand gehalten hatte. Um so mehr erfreuen wir uns hier der vollkommen erhaltenen ursprünglichen Einheit. Hat ja selbst der Sockel am großen Kurfürsten in Berlin ganz erhebliche Änderungen erlitten!

So stehen Kuppelbau und Denkmal noch heute fast unberührt, eines der besten Werke jener Zeit, einen der bedeutendsten Eindrücke gewährend. Der architektonische Raum, mit Berechnung stark in die Höhe gestelzt, erscheint im schönsten und ruhigsten Verhältnisse, in harmonischer farbiger Stimmung; alles einzelne ist von straffer und mächtiger Bildung, fast völlig frei von irgend einer Schwäche der barocken Zeit.

In den vier Bogenfeldern der vier Baldachine und auf ihren Sockeln reden lateinische Inschriften von dem großen Fürsten und seinem Weibe, wie von seinen Eltern, sichtlich von einem der gelehrten Männer der Universität Rinteln, die jener gegründet, verfasst, auch so ein Ausdruck des humanistischen Wesens, das alles hier bestimmt hat.

Ich lasse die des Fürsten und der Fürstin hier folgen:

B. M. S. Illustrissimus Princeps Ernestus comes Holsatiae Schauenburgi et Sternbergae dominus Gehmae augusto virtutum omnium consensu gloriosissimae gentis suae magnum et diu felix decus hoc se monumentum post fata componi vivus postulavit cuius hunc voti compotitus orbem immensi semper conatus actorum habebit praeconem vixit annos LII menses III dies XXIV horam I excessit MDCXXII XVII Januarii.

B. M. S. Quod parentum umbrae nati acceptum ferunt observantiae illustrissima Ernesti coniux Hedewigis magni inter famigerabiles Wilhelmi Hassiae Landgravii filia suo sibi id jure vendicavit marito namque superstes quum ipsum hoc quod ille cogitaverat laudatissima effectum dedit industria tum vero principali virtutum claritudine in omnem memoriam duraturo venire meruit testimonio vixit annos LXXV menses dies XII emigravit a MDCXLIV VII Julii.

Mit Rührung betrachten wir noch zum Abschied das Gemälde, das an einem Pilaster links aufgehängt ist, in halber Figur einen Mann darstellend, der auf den Kissen seines Bettes entschlummert ist, die Hände gefaltet, den Ernst des Todes auf dem Antlitz: das Bild des Fürsten Ernst auf dem Totenbette.

So manches große Werk alter deutscher Kunst schlummert noch unbeachtet in seinem Winkel. Je mehr wir aber in wieder erstarktem Nationalgefühl auch die Heimat zu schätzen beginnen, desto größer wächst der Schatz an nationalen Besitztümern heran. Wenn es einst möglich sein wird, einen lückenlosen Überblick über die künstlerischen Werke unserer Vorfahren zu gewinnen, dann werden wir zweifellos erkennen, dass auch unser Vaterland ganz vollwertig in der Reihe der kunstübenden Völker gestanden hat.



Abb. 4. Bischof Bernward und Kaiser Heinrich II. Nach dem Wandgemälde von HERMANN PRELL im Rathause zu Hildesheim.
Aus dem Werke: Prof. Herm. Prell's Wandgemälde in der Rathaushalle zu Hildesheim. Berlin, Verlag von Hessling & Spielmeyer.



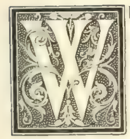


Abb. 3. Verherrlichung Schinkels. Nach dem Wandgemälde von HUGO VOGEL im Rathause zu Berlin.

NEUE MONUMENTALMALEREIEN IN PREUSSEN.

VON *ADOLF ROSENBERG*.

MIT ABBILDUNGEN.



WER sich der Aufgabe unterziehen wollte, die während der letzten zwei Jahrzehnte in Preußen entstandenen monumentalen Malereien einer rücksichtslosen Kritik allein unter dem Gesichtspunkte ihres absoluten künstlerischen Wertes zu unterziehen, der müsste sich darauf gefasst machen, in ein Wespennest zu greifen. Man glaubt schlechterdings nicht, wie viele Instanzen in Preußen mit drein zu reden haben oder sich auch unbefugt hineinmischen, wenn eine Wand oder gar ein ganzer Raum in einem staatlichen oder städtischen Gebäude mit einem oder mehreren Gemälden geschmückt werden soll. Dabei begiebt sich sogar das Auffallende, dass große städtische Gemeinwesen, die wegen kommunaler Angelegenheiten mit den Staatsbehörden oft in die heftigsten Fehden geraten, sich über Kunstsachen mit den Gegnern versöhnen und nach dem altbewährten Grundsatze, dass eine Hand die andere wäscht, gemeinsame Sache machen. Wenn ein hoher Staatsbeamter einmal einen von ihm protegirten Maler den Behörden seiner Stadt empfiehlt, warum sollte nicht auch ein Stadtrat seinem Schutzbefohlenen zu einem großen Staatsauftrage verhelfen?

Bei der großen Empfindlichkeit der leitenden Männer unserer Epoche, deren Nervosität vermutlich auf ihre aufreibende Thätigkeit zurückzuführen ist, wollen wir ihnen keine Ursache geben, ihre kostbare Zeit durch Anrufung des Staatsanwalts gegen einen Störer ihrer Kreise zu kürzen. Wir verzichten deshalb darauf, auf einzelne Aufträge hinzuweisen, bei denen das Können des Empfängers in schroffem Missverhältnis zu der ihm gewordenen Aufgabe steht oder stand. Denn über einigen dieser Bevorzugten hat sich bereits das Grab geschlossen. Aber ein paar Fragen werden uns gestattet sein, ohne dass wir zu befürchten haben, berechtigte Empfindlichkeiten zu verletzen. Warum duldet man es, dass einige der zur Ausschmückung des Kaisersaales in Goslar bestimmten Gemälde auf Leinwand ausgeführt werden, statt, wie es mit den ersten geschehen ist, unmittelbar auf die Wand gemalt zu werden? Heißt das eine Förderung der Monumentalmalerei? Oder übt man diese Rücksicht nur, weil dem greisen Schöpfer dieser Bilder bei seinem hohen Alter die Beschwerlichkeit erspart werden soll, in kalter und rauher Jahreszeit an Ort und Stelle zu malen? Das hätte man bei der Erteilung des Auftrages berücksichtigen sollen und entweder von vornherein Gemälde auf Leinwand bestellen oder die Ausführung der Arbeit einer jüngeren Kraft übertragen sollen. Eine solche Rücksicht auf das Alter kommt aber bei den Bildern aus der Faustsage nicht in Betracht, die *Eduard Kämpffer* für das Rathaus in Erfurt gemalt hat. Wenn sein Lehrer Janssen sich der Mühe unterzogen hat, die Dar-

stellungen aus der Geschichte der Stadt im Festsaale des Rathauses an Ort und Stelle unmittelbar auf die Wand zu malen, so hätte es der Schüler auch thun müssen, und wenn etwa die mangelhafte Beleuchtung der auszuschmückenden Räume dem Künstler Schwierigkeiten bereitet haben sollte, so lässt sich dagegen einwenden, dass in einem Raume, wo der Maler nicht malen kann, auch der Beschauer nichts sehen kann. Und ist es nicht gerade jetzt, nachdem man schnell der Hellmalerei in freiem Tageslicht, in der Natur selbst überdrüssig geworden ist, ein Sport der jungen Maler geworden, bei künstlichem Licht zu malen und sich dabei die schwierigsten Beleuchtungsprobleme zu stellen? Einer Willkür, die vielleicht nur aus Launen junger Künstler, die sich Monate lang in einer kleinen oder Mittelstadt nicht „begraben" wollen, entsprossen ist, sollten die Behörden, die über solche Aufträge zu entscheiden haben, jedenfalls nicht länger nachgeben. Wir haben Beispiele genug aus der neuesten Zeit, dass sich die gleichmäßige Durchführung großer Cyklen von Wandmalereien in monumentaler Technik wohl ermöglichen lässt, wenn die überwachenden Behörden nur die nötige Energie entwickeln.

Die beiden größten Cyklen dieser Art sind die Wand- und Kuppelgemälde in dem zu einer Ruhmeshalle für das brandenburgisch-preußische Heer umgewandelten Zeughause und in den Korridoren und dem Treppenhause des Rathauses zu Berlin. Wenn man nichts anderes zu ihrem Ruhme sagen kann, so ist es doch das eine, dass sie alle auf die Wand gemalt worden sind, obwohl einzelne Künstler mit dieser Technik ganz und gar nicht einverstanden waren. Das lag aber an der Wahl der mit der Ausführung der einzelnen Gemälde betrauten Kräfte, und damit kommen wir wieder auf einen wunden Punkt, an dem nur schwer zu rühren ist. Bei der Ausschmückung des Zeughauses lag die oberste Entscheidung in der Hand Kaiser Wilhelms I., der einem sachverständigen Beirat auch in künstlerischen Dingen niemals sein Ohr verschloss, der aber gerade bei den Zeughausbildern seine persönlichen Erinnerungen und seine Wünsche gegen die Einwände der Künstler behauptete und außerdem noch bei der Erteilung von Aufträgen einen der Grundzüge seines Wesens, das Gefühl der Dankbarkeit, walten ließ. So erhielten einige um die Kriegsmalerei wohlverdiente Künstler monumentale Aufträge, denen sie weder geistig noch technisch gewachsen waren, und Künstler, denen das Schaffen im monumentalen Stil geläufig war, mussten sich Änderungen in ihren Kompositionen gefallen lassen, die ihrer künstlerischen Überzeugung widersprachen. Dadurch ist aus dem malerischen Schmuck der Herrscher- und Ruhmeshalle des Zeughauses ein Bilderbuch geworden, in dem nur wenige Seiten echte Kunstwerke enthalten. Man könnte wohl die großen Malereien an den Schildbögen und im inneren Ring der Kuppel der Herrscherhalle von *Friedr. Geselschap* dazu rechnen, wenn sie nur in einem geistigen und körperlichen Zusammenhange mit den anderen Wandgemälden ständen. Es ist sehr schön gesagt, wenn man den Zusammenhang künstlich so deutet, dass der menschliche Geist nach der Betrachtung des Irdischen das Bedürfnis fühlt, zu idealen Darstellungen emporzusteigen, in denen das Göttliche und das Ewige von allen irdischen Schlacken befreit ist. In der Wirklichkeit besteht diese ästhetische Phrase aber eine sehr schlechte Prüfung. Der moderne deutsche Volksgeist will schlechterdings nicht, dass uns die höchsten Ideale der Vaterlandsliebe, des Familiensinns, der Mannestugend, der Tapferkeit und Gerechtigkeit durch Triumphzüge römischer Krieger und durch unverständliche Allegorien in Cornelianischem Stile verkörpert werden. Er will die Geschichte unserer Zeit gegenständlich, nicht symbolisch behandelt wissen, und darum hat *Anton von Werners* Rundbild an der Berliner Siegessäule „die Einigung der deutschen Stämme", in dem das realistische Element mit dem allegorischen so geschickt vermischt ist, dass nichts Rätselhaftes übrig bleibt, eine bei weitem größere Volkstümlichkeit erreicht als die mit viel mühevollerem Aufwand von Fleiß und Arbeitskraft konstruirten Malereien von Geselschap, von denen man sich den Anfang einer neuen Epoche der Monumentalmalerei versprochen hatte.

Wenn diese, wie es eigentlich in ihrem Wesen und Zweck liegt, nicht bloß künstlerisch bedeutend, sondern auch volkstümlich sein soll, muss sie sich zu einem Kompromiss verstehen. Nur wenigen der Maler, die die großen Repräsentations- und Schlachtenbilder im Zeughause gemalt haben, ist die Lösung dieser Aufgabe gelungen. Einige haben vergrößerte Ölgemälde auf die Wand übertragen, andere haben Illustrationen zu einer im Generalstabswerk geschilderten Episode ins Große, damit aber auch ins Leere gesteigert. Auf den monumentalen Stil, der vor allem eine geordnete Komposition und bei dieser — wir brauchen mit Absicht einen militärischen Ausdruck — volle Frontentwicklung verlangt, haben sich nur wenige verstanden. Am besten haben es *Georg Bleibtreu* in dem die Besichtigung der Freiwilligen in Breslau 1813 darstellenden Gemälde, *Anton v. Werner* in seiner Kaiserproklamation in Versailles, *Fritz Roeber* in der Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen und *Peter Janssen* in seiner Episode aus dem Schlachttage bei Torgau gethan, die die Begegnung Friedrichs mit Ziethen am Morgen nach dem Siege darstellt (s. Abb. 1). Wenn jemand einen Typus für eine vollkommene Verbindung der architektonisch gebundenen Wandmalerei mit der modernen Wahrheitsliebe suchen will, kann er kein besseres Beispiel als dieses Gemälde finden: es ist komponirt, aber in jeder Einzelheit offenbart sich ein Studium der Natur, das die erste Voraussetzung zu so vollendeten Schöpfungen ist.

In den Bildern des Berliner Rathauses hat man noch mehr das Gegenständliche, d. h. das realistisch Zufällige walten lassen. Selbst *Bleibtreu*, der immer die Fahne



Abb. 1. Begegnung Friedrichs des Großen mit Zieten nach der Schlacht bei Torgau. Nach dem Wandgemälde von Camphausen in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses.

des monumentalen Stils hoch hielt, hat sich hier zu einem Genrebilde herbeigelassen, der Pflege der Verwundeten nach der Schlacht bei Großbeeren durch hilfreiche Einwohner Berlins. Es ist reich an gut beobachteten Einzelheiten, vortrefflich gemalt. Aber der Gegenstand eignet sich nicht für monumentale Darstellung. Von dem, was diese verlangt, hat die vortreffliche, gemischte Deputation der städtischen Behörden, die das Programm für die Ausschmückung des Rathauses aufgestellt und mit seiner Ausführung die ihrer Ansicht nach geeigneten Künstler beauftragt hat, anscheinend nur eine geringe Meinung gehabt. Wenn es sich darum gehandelt hat, leere Wände zu füllen, so hat sie ihre Aufgabe programmmäßig erledigt. Die Kunst hat, soviel sich bis jetzt überblicken lässt, nur wenig dabei gewonnen. Allerdings harren noch die Hauptbilder, drei riesige, figurenreiche Kompositionen, an denen der Maler Mühlenbruch seit etwa acht Jahren arbeitet, der Vollendung. Sie bilden den Schmuck dreier Wände des oberen Treppenhauses und sollen nach dem Programm die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs und die Erhebung Berlins zur Reichshauptstadt darstellen. Als der Maler plötzlich aus der Konkurrenz als Sieger auftauchte, erfuhr man über ihn nur, dass er bis dahin als Maler bei der königlichen Porzellanmanufaktur thätig gewesen war. Er wurde aber von einigen freundwilligen Zeitungen als ein ganz ungewöhnliches Genie, das bis dahin im Verborgenen geblüht hatte, ausposaunt, und andere Zeitungen, deren Referenten dieses Genie aus den Konkurrenzentwürfen nicht herausgefühlt hatten, wurden in brüskem Ton wegen ihres Widerspruchs gegen die wohlweise Jury zur Ordnung gerufen. Man hat seitdem nichts von diesem neuen Genie gehört und nur wenig gesehen, da die allmählich fertig gewordenen Bilder nur für kurze Zeit den Besuchern des Rathauses enthüllt worden sind. Da der Künstler es als sein Recht beanspruchen darf, dass man sein Werk erst nach der Vollendung beurteile, verzichten wir jetzt auf eine Kritik, in der freudigen Erwartung eines ganz ungewöhnlichen Ereignisses auf dem Gebiete der deutschen Monumentalmalerei.

Für jetzt müssen wir uns mit den abgeschlossenen Arbeiten begnügen, und unter ihnen finden wir wenigstens einige, die das künstlerische Empfinden, das von der Wandmalerei monumentalen Stil im Verein mit der vollen Wirkung des modernen Kolorismus verlangt, durchaus befriedigen. Es sind die allegorischen Sopraporten und historischen Gemälde, die *Josef Scheurenberg* und *Hugo Vogel* in der Vorhalle ausgeführt haben, durch die man zu dem Sitzungssaal des Magistrats gelangt. In der ihm zugeteilten Sopraporte hat Scheurenberg den Handel und den Schiffahrtsverkehr Berlins durch allegorische Figuren versinnlicht, während er in dem Geschichtsbilde seinen realistischen Sinn, aber unter den strengen Gesetzen der monumentalen Komposition, walten lassen konnte. Er hat darum diesem Gemälde, das unsere Abbildung 2 reproduzirt, nur einen allgemeinen Titel gegeben: die Übergabe einer Raubritterburg an den ersten Hohenzollern, den Burggrafen Friedrich von Nürnberg, der sein märkisches Lehen erst Schritt für Schritt den trotzigen Adelsgeschlechtern abkämpfen musste. Der Künstler hat hier eine Reihe von folgenschweren Ereignissen zu einem typischen Bilde zusammengefasst, das den Abschluss einer Epoche darstellt. Sie gipfelt für die Erinnerung der Nachwelt in der Bezwingung der Burg Friesack, mit der der Name der gefürchteten Quitzows verbunden ist, und an sie hat der Künstler auch gedacht, als er die Grundlagen für seine Komposition feststellte, in der der Triumph der siegenden, Recht und Gesittung wiederherstellenden Macht über rohe Gewalt und Gesetzlosigkeit gefeiert wird.

Kommt hier der Beginn des Kolonisationswerkes der Hohenzollern mit dem Schutz bürgerlicher Friedensarbeit und des durch sie gewonnenen Eigentums zur Anschauung, so hat Hugo Vogel auf seinem Hauptbilde, das dem Scheurenbergschen benachbart ist, einen zweiten entscheidenden Vorgang in der Geschichte dieses Kolonisationswerkes geschildert: den Empfang der um ihres Glaubens willen vertriebenen französischen Protestanten durch den Kurfürsten Friedrich Wilhelm. So ist wenigstens ein Teil dieser Bilder in einen geistigen Zusammenhang gebracht worden, der noch durch die drei von Vogel ausgeführten Sopraporten: die Verherrlichung Schlüters, König Friedrich Wilhelm I. in Berlin Bauten besichtigend und die Verherrlichung Schinkels (s. Abbildung 3) enger geknüpft wird. Es sind die drei Hauptmomente in der baulichen Entwicklung Berlins bis zum Jahre 1870: das erste Eingreifen eines großen künstlerischen Genie's in diese Bauthätigkeit im Dienste eines prachtliebenden Königs, dem als notwendige Reaktion der Wohnhausbau als Grundlage städtischen Wohlstandes folgte, und zuletzt als Vereinigung beider Bestrebungen die Wirksamkeit Schinkels, die unter dem Schutze eines edlen Fürsten klassische Monumentalbauten für das Volk, für die Pflege von Kunst und Wissenschaft schuf. In diesen halb realistischen, halb allegorischen Darstellungen hat Vogel ein Stilgefühl und eine Phantasie entfaltet, die dieser ungemein begabte, aber leider sehr ungleich und willkürlich schaffende Künstler nur in seltenen Momenten erreicht. Er könnte viel selbständiger und persönlicher sein, wenn ihn nicht seine beständige, auf die neuesten Pariser Evolutionen gerichtete Wissbegier gar zu häufig in falsche Bahnen lenkte. Wie sich einst Menzel hartnäckig gegen fremde, besonders italienische Einflüsse verschloss und dadurch seine Eigenart bewahrte, sollte auch Vogel endlich einmal die Koketterien mit den Launen der französischen Modekünste lassen und sich auf sein besseres Selbst besinnen. Dass Vogel noch ein zweites Geschichtsbild: die Räte von Berlin und Kölln nehmen das Abendmahl in beiderlei Gestalt, im Rathause ausgeführt hat, sei nur der Vollständigkeit wegen er-



Abb. 2. Markgraf Friedrich I. von Hohenzollern wirft die Quitzows [illegible]
Nach dem Gemälde von J. SCHEURENBERG im Rathause zu Perleberg.

wähnt. Sachlich gehört es zu den monumentalen Illustrationen zur Geschichte Berlins, wenn es auch künstlerisch die Leistungen der Nebenmänner weit überragt.

Der treffliche, von den besten Absichten beseelte Mann, dem das preußische Kultusministerium die Pflege der Monumentalmalerei anvertraut hat und dessen Stimme fast immer bei allen monumentalen Aufträgen, die in Preußen von Provinzial- und städtischen Behörden oder von Kunstvereinen oder sonstigen Genossenschaften ausgehen, von großem, oft entscheidendem Gewicht ist, hat während einer fast zwanzigjährigen Thätigkeit schon sehr schwere Enttäuschungen erlebt. Er hat sich bisweilen durch den Enthusiasmus des Kunstkenners hinreißen lassen, Aufträge an Männer zu erteilen, die eine glänzende und ruhmvolle Vergangenheit hatten. Wie oft hat er aber erfahren müssen, daß seine besten Pläne an Unzulänglichkeit des Könnens, vielleicht auch an Saumseligkeit und schlechtem Willen der Beauftragten gescheitert sind. Ein Staatsauftrag ist einmal ein Staatsauftrag, und dieser muss durchgeführt werden, auch wenn der Auftraggeber nachträglich zu der Überzeugung gelangt ist, dass er sich geirrt hat.

Bei solchen Enttäuschungen und Misserfolgen, die keinem Sterblichen erspart werden, am wenigsten dem, der mit dem unsäglich wankelmütigen Volk der Künstler zu thun hat, ist es um so mehr die Pflicht des unbeteiligten Kritikers, auf die Erfolge hinzuweisen, und der größte davon ist die durch die preußischen Staatsaufträge ermöglichte und geförderte Entwicklung des Malers *Hermann Prell*, der sich des Vertrauens, das das Kultusministerium ihm vor etwa dreizehn Jahren geschenkt hat, so würdig gezeigt hat, dass er jetzt der vornehmste und zugleich begabteste Freskomaler Deutschlands ist. Da jeder Mensch etwas eitel ist und eine Zeitschrift in einer Zeit wütender Konkurrenz am wenigsten Ursache hat, bescheiden zu sein, wollen wir daran erinnern, daß wir zuerst an dieser Stelle (Jahrgang XX, S. 149—153) auf die Bedeutung dieses werdenden Talents aufmerksam gemacht und die reifste unter den monumentalen Erstlingsschöpfungen des Künstlers, den die Geschichte der Baukunst darstellenden Wandgemälden im Festsaale des Berliner Architektenhauses, reproduzirt haben: die Gruppe der bildenden Künste im Zeitalter der Renaissance. Bald nach Vollendung der Berliner Wandgemälde war Prell nach Worms berufen worden, um an den beiden Schmalwänden des dortigen Rathaussaals drei Fresken auszuführen: auf der einen Seite über zwei Thüren die allegorischen Darstellungen der Gerechtigkeit und der Tapferkeit, auf der anderen Wand ein realistisches Bild aus der Geschichte der Stadt, die Verleihung einer Gerechtsame an die Bürger von Worms durch König Heinrich IV. In diesem Gemälde offenbarte Prell eine so gründliche Kenntnis des Mittelalters, soweit sie für einen Maler nötig ist, zugleich aber auch ein so richtiges Gefühl für das, was bei monumentalen Darstellungen an realistischem Stil zulässig ist, dass ihm aus diesem glücklich vollendeten Werke wieder ein neuer Auftrag erwuchs, bei welchem das Hauptgewicht auf das Geschichtsbild gelegt wurde: die Ausmalung des Rathaussaales in Hildesheim mit Darstellungen aus der Geschichte der Stadt. Es war ihm hier ein so weiter Spielraum gelassen worden, dass er die Jahrhunderte von der Einführung des Christentums bis zur Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs durch Wilhelm I. umspannen konnte. Der letztere Moment durfte in einer Stadt nicht fehlen, deren Geschichte mit der der Kaiser des alten Reichs vielfach verbunden ist. So ergaben sich drei Hauptabschnitte, in denen die Entwicklung der Stadt gipfelt: das erste Aufblühen von Kunst und Handwerk unter und durch Bischof Bernward, die Befreiung des Bürgertums vom geistlichen Joch durch die Einführung der Reformation und der Aufschwung zu höchster Blüte in Handel und Verkehr unter der Herrschaft der Hohenzollern. Von den Wandgemälden, die diesen drei Hauptepochen entsprechen, haben wir das die erste zusammenfassende ausgewählt (s. Abbildung 4). Mit glücklichem Griff hat der Künstler die jahrzehntelange Thätigkeit des kunstliebenden und kunstübenden Bischofs in einen Moment zusammengedrängt, in den Empfang Kaiser Heinrichs II. durch den Bischof, der mit freudigem Stolz seinem Schutzherrn ein von ihm selbst gefertigtes Kreuz vorweisen lässt. Der Schauplatz ist eine Terrasse vor dem Dom, dessen eherne Thorflügel sich dem Kaiser öffnen. Es ist, als hätte der Kaiser den Bischof, seine Künstler und Werkleute plötzlich bei der Arbeit überrascht und als ob jeder beflissen wäre, dem hohen Gaste die Proben seiner Kunstfertigkeit auszubreiten. Einem künstlerisch gebildeten Auge wird sich leicht enthüllen, wie der Künstler bestrebt gewesen ist, im Vordergrunde bewegte Gegensätze durch die Gegenüberstellung der einfachen Handwerkergruppe und der pomphaften Ritter des kaiserlichen Gefolges zu bilden und dann wieder diese Bewegung durch die alles beherrschende Hauptgruppe zu der für den monumentalen Stil unbedingt notwendigen Ruhe zu bringen.

Trotz der großen Meisterschaft, die Prell in diesen mit der großen Medaille der Berliner Kunstausstellung ausgezeichneten Geschichtsbildern entfaltet hat, fühlte er sich dabei nicht in seinem eigentlichen Fahrwasser. Sein Reich ist das Land der Phantasie, wo niemand seiner freien Gestaltungskraft Zügel anlegen kann. Eine solche Erholung von den Schwierigkeiten realistischer, mit Monumentalität zu vereinigender Geschichtsmalerei wurde ihm wie in Worms auch in Hildesheim geboten, wo er wenigstens an einer überschüssigen Wandfläche, an der zum Bürgermeisterzimmer führenden Thür seinen Drang stillen konnte. Hier hat er, in engem geistigen Anschluss an seine allegorischen Gestalten in Berlin



Abb. 5. Gerechtigkeit, Strenge und Milde. Nach dem Wandgemälde von HERMANN PRELL im Rathause zu Hildesheim.
Aus dem Werke: Prof. Herm. Prells Wandgemälde in der Rathaushalle zu Hildesheim. Berlin, Verlag von Hessling & Spielmeyer.

und Worms, die Gerechtigkeit verkörpert, in der edelsten Auffassung, die ein Künstlergeist ersinnen kann: sinnend und wägend zwischen der sich auf ein gewaltiges Schwert stützenden Strenge und der mit bittender Handbewegung abmahnenden Milde (s. Abbildung 5).

Die Formensprache der italienischen Renaissance hat sich hier mit der deutschen zu innigem Bunde vermählt. Aber für Prell war dies nur ein Durchgangsstadium. Ganz und gar in das Land der Phantasie ist er erst in den Fresken für das obere Treppenhaus des schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau übergegangen, die in je drei zwar durch Säulenstellungen getrennten, aber geistig und kompositionell zusammenhängenden Bildern die religiösen und geistigen Grundbedingungen der antiken und mittelalterlichen Kultur veranschaulichen. Da wir aus diesem Cyklus demnächst ein Bild in einer Radirung wiedergeben werden, behalten wir uns eine nähere Charakteristik dieser Bilderreihe vor. Für jetzt möge die Bemerkung genügen, dass selten ein geistvoller Gedanke mit allen Mitteln der Darstellungskunst so geistvoll verkörpert worden ist wie hier. Man hatte dabei dem Künstler in allen Einzelnheiten freie Hand gelassen. Und das hat sich gut bewährt, allerdings bei einem Manne, der nicht bloß ein fingerfertiger Maler ist, sondern auch eine gründliche Bildung und dichterischen Sinn besitzt. Ein gleiches Vertrauen hat ihm auch Kaiser Wilhelm II. geschenkt, als er ihm die Ausmalung des Festsaales im Palaste Caffarelli, dem Sitze der deutschen Botschaft in Rom, übertrug. Es sollte nichts Gegenständliches, nichts Historisches sein, das irgend einen Besucher des Saals in seinen nationalen Empfindlichkeiten verletzen könnte. Es sollte aber etwas Deutsches sein, weil doch der Palast der deutschen Botschaft eine „deutsche Enclave“ in Rom ist. So entschied sich der Künstler für eine Darstellung der Jahreszeiten nach Motiven der Edda, die in der Art der italienischen Renaissance von Architekturen umrahmt werden sollen. Wir sind überzeugt, dass Hermann Prell an einer so wichtigen Stätte der Kultur und Kunst, deren Geschichte nach Jahrtausenden zählt, der deutschen Kunst Ehre machen wird!

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Polychromirte Marmorbüste von Hermann Kokolsky.* Der Schöpfer der anmutigen Mädchenbüste, die in einer heliographischen Wiedergabe dem vorliegenden ersten Hefte des neuen Jahrganges eine besondere Weihe giebt, hat sich weiteren Kreisen erst in den letzten Jahren durch seine interessanten Versuche bekannt gemacht, die Goldelfenbeinplastik der Griechen auf ihre praktische Durchführbarkeit in unserer Zeit zu prüfen und andererseits neue Wege in der Färbung von Marmorskulpturen, ebenfalls im Anschluss an die auf antiken Bildwerken gefundenen Spuren, einzuschlagen. Bis dahin hatten ihn meist dekorative Arbeiten für den Schmuck öffentlicher Gebäude und Porträtaufträge beschäftigt. Am 12. April 1853 in Berlin geboren, hat Kokolsky zwar den vorgeschriebenen Bildungsgang auf der Berliner Kunstakademie durchgemacht. Aber er schloss sich keinem Meister an, weil er sich, zum Teil auch durch äußere Verhältnisse genötigt, entschieden hatte, seinen Weg in der Kunst selbständig zu gehen. Sorge und Entbehrung waren auf diesem Wege seine Begleiter, bis er 1882 den ersten Staatsauftrag erhielt, die Ausführung einer Statue Friedrich Wilhelms IV. für das Gerichtsgebäude in Moabit (Berlin). Es folgten die Figuren Kaiser Wilhelms I. und des Kaisers Friedrich Barbarossa für das Rathaus in Osnabrück, zwei Gruppen für das Postgebäude in Görlitz, vier Feldherrnbüsten für das Zeughaus in Berlin, eine Reihe biblischer Figuren für Berliner und auswärtige Kirchen, eine Kolossalbüste Kaiser Wilhelms I. für Bad Gastein u. a. m. Neben diesen Arbeiten beschäftigte sich Kokolsky mit dem Plane, durch einen praktischen Versuch in die Technik der griechischen Goldelfenbeinplastik einzudringen. Es gelang ihm auch, in dieser Technik eine Büste auszuführen, die durch ihren ungewöhnlichen Farbenreiz lebhaften Beifall fand und von Kaiser Wilhelm II. angekauft wurde. Wegen der Kostspieligkeit des Materials im Verein mit der mühsamen Technik konnten die Versuche leider nicht wiederholt werden. Man hat bei uns zu Lande kein Geld für solche Bestrebungen. Auch von polychromen Marmorbüsten, bei denen der Künstler außer einer zarten Färbung und einer diskreten, meist auf die Musterung der Gewänder beschränkten Vergoldung auch Metallschmuck verwendet, hat er bisher nur zwei ausgeführt: eine weibliche, mit einem bronzenen Diadem geschmückte, die sich in der Berliner Nationalgalerie befindet, und die durch unsere Heliogravüre wiedergegebene. Das Lichtbild wird zwar dem Adel der Gesichtsbildung, dem Ausdruck und der überaus zarten Modellirung völlig gerecht. Aber wirkliches Leben kommt in das Marmorbild doch erst durch die Färbung hinein, deren treue Wiedergabe sich zur Zeit noch den Mitteln unserer reproduzirenden Künste entzieht. Immerhin ist die Büste auch ohne die farbige Zuthat so reizvoll, dass sie auf jeden, der einem Kunstwerk mit reiner Empfänglichkeit gegenübertritt, eine freundliche, zu ruhevollem Kunstgenuss einladende Wirkung üben wird. *A. R.*

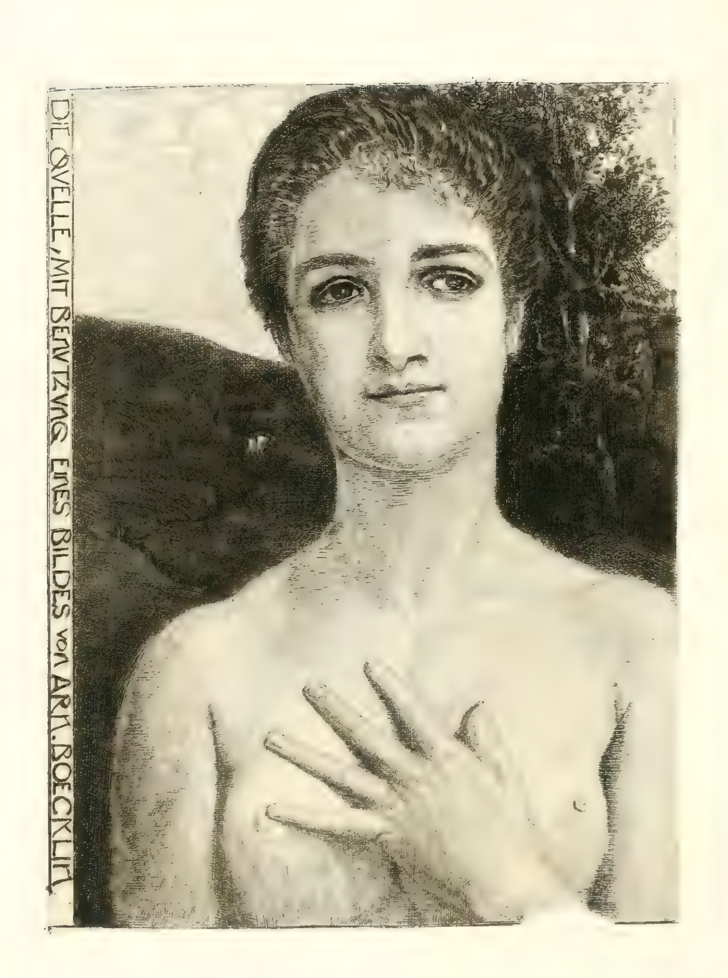


Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.









DIE QVELLE, MIT BENVTZVNG EINES BILDES von ARN. BOECKLIN



LOUIS TUAILLON'S AMAZONENSTATUE.

MIT ABBILDUNG.



IN unserer Plastik gährt es kaum weniger als in unserer Malerei. Fast alle Konkurrenzen und größeren Kunstausstellungen geben davon deutliche, allerdings wenig beachtete Kunde. Scharfe Gegensätze stehen da hart nebeneinander. Die malerisch-impressionistische Richtung, welche besonders Belgier und Franzosen verfolgen, und eine effekthaschende Fortissimokunst, in der die Monumentalbildnerei Deutschlands jetzt zuweilen ihr höchstes Ziel zu erblicken scheint, bestimmen das Gesamtbild. Nur vereinzelt treten Schöpfungen auf, die — wie diejenigen Adolf Hildebrand's und Arthur Volkmann's — kerngesund mit allen Fasern im reinen Boden echt plastischer schlichter Formensprache wurzeln, um — von den meisten Ausstellungsbesuchern übersehen zu werden Dieses Schicksal war bei dem Werke, dessen Abbildung hier gegeben ist, allerdings ausgeschlossen. Am Eingang zur großen Berliner Kunstausstellung, auf dem Vorplatz vor dem Hauptportal aufgestellt, zog diese etwas überlebensgroße bronzene Reiterstatue einer Amazone von der Hand des jungen in Rom lebenden Bildhauers *Louis Tuaillon* aller Augen auf sich, das Urteil herausfordernd; und ablehnend konnte dasselbe bei einer so sorgsam durchgeführten Arbeit dieser Gattung wohl überhaupt nicht lauten. Dem prinziplosen Stimmengewirr gegenüber, welches aus zahlreichen Skulpturen der großen Eingangshalle der Ausstellung und vollends aus den Konkurrenzentwürfen zum Berliner Bismarckdenkmal uns entgegenklang, schlug sie einen klaren, reinen Ton an, welcher wohl auch für die Zukunft der deutschen Plastik eine symptomatische Bedeutung hat. Von drastischem Effekt und anekdotenhafter Zuspitzung des Thema's ist sie gleich weit entfernt. Die Formen*sprache* deckt hier unmittelbar den Formen*sinn*. Die Gestalt eines kraftvollen, jugendschönen Weibes mit dem edelsten Geschöpf der Tierwelt zu verbinden — das war hier die einzige Aufgabe, welche der Künstler sich stellte. Darum durfte er auch mit gutem Recht ein modernes Ross zum treulich nachgebildeten Modell wählen, ein irländisches Halbblut, das freilich mit den Pferden der antiken Amazonen nur die zoologische Gattung gemein hat, und uns trotzdem hier weit willkommener ist, als die Bastarde des Colleoni-Rosses, des schweren Turnierpferdes der Renaissance, bei vielen unserer Reiterdenkmäler. Selbst die Verknotung des Schwanzes fällt nicht störend auf, erhöht vielmehr die Feinheit der Silhouette und den Eindruck der Schnellfüßigkeit. Noch steht es fast völlig ruhig, aber die Fußstellung, und besonders der Kopf mit den gespitzten Ohren, den aus dunklem Achat eingelegten Augen und den geblähten, zitternden Nüstern nehmen ihm alles Starre. So steht ein edles Rennpferd kurz vor dem Beginne des Wettstreites, das Schlachtross vor dem Kampfe. Ruhe und Bewegungsfähigkeit sind mustergiltig in echt plastischer Weise vereint. Auch die Detaillirung trifft das rechte Maß. Es ist eine von den heute seltenen Rossedarstellungen, an denen der Künstler und — der Pferdekenner gleiche Freude haben dürften. Gleich glücklich war der Meister bei der Wiedergabe der Reiterin. Nichts Ängstliches, nichts Gezwungenes, die rechte Herrin für dieses Tier! Fest und leicht zugleich sitzt sie auf ihm; die muskulös-kräftigen und doch durchgängig gefälligen Formen kommen prächtig zur Geltung, denn das kurze, dünne, chitonartig, aber nur spielend übergeworfene Gewandstück dient mehr, sie zu heben, als zu verhüllen. Die Rechte mit der Streitaxt ruht leicht auf dem Widerrist, die Linke auf der Flanke des Rosses. Dabei ist der „Rhythmus" des ruhigen Sitzens vortrefflich wiedergegeben: der Rythmus der momentanen Ruhe, in welcher die geschmeidigste Bewegung latent ist. In diesem Frauenkörper hat der Künstler wohl unbewusst sich doch der Auffassung genähert, welche die antike Plastik von den Amazonen hatte. Auch das auf schlankem Hals ruhende Haupt, dessen Silhouette mit dem kurzen „griechischen Haarknoten" besonders reizvoll wirkt, ist unbewusst antik empfunden. Dies feine Profil mit den großen, aus dunklem Achat und gefärbtem Elfenbein eingesetzten, weit geöffneten Augen erinnert ein wenig an Klinger's „Salome", nur dass die dortige Sinnlichkeit hier — besonders durch den eigenartig ernsten Zug der Mundpartien — vollständig beseitigt und durch einen der Amazone angemessenen fast herben Ausdruck echter Jungfräulichkeit ersetzt ist. Die psychologische Belebung beschränkt sich, ähnlich wie am S. Georg Donatello's,

auf den Ausdruck „erwartender Kühnheit“, und dem Titel des Ganzen entsprechend könnte man wohl annehmen, diese Amazone sei ihren Schwestern vorausgeeilt, und halte hier auf gefährlichem Posten in spähender Wacht. Aber einer so zugespitzten, inhaltlichen Deutung des Grundtextes bedarf es gar nicht: man vergisst nach demselben zu fragen, denn der schlichte Wohllaut der Formen selbst fesselt hier schon an sich, ähnlich wie in den Schöpfungen einiger hervorragender „Neuidealisten“ der modernen Malerei, vor allem wie in den Bildern eines *Hans von Marées.* Und wie bei den besten unter diesen, ist auch hier die Kunst auf ein ernstes Studium und ein vortreffliches, technisches Können gestützt. In dem prächtig geglückten Guss, der sich — beispielsweise in der Oberfläche des Felles am Pferdekörper — allen Nüancen des Formencharakters in erstaunlicher Weise anschmiegt und jeder mechanisch-konventionellen Glätte fern bleibt, lebt noch die rastlose Arbeit der modellirenden Hand in vollster Frische fort. Auch die Koloristik ist vortrefflich! Am Rosseleib mehr ein schwärzliches Grau-Braun, am Frauenkörper ein rötlicher Grundton; dazu der eigenartig fascinirende Glanz der eingesetzten Augen, deren Weiß leicht blutunterlaufen erscheint, in feinbemessener Andeutung der Amazonennatur. Auch der weiße, flache Steinsockel erhöht die lebensvolle Wirkung.



Amazone von L. TUAILLON

Im Ganzen, wie in allen Einzelheiten, ist dieses Werk das Produkt gereifter Schaffenskraft. Nur jahrelange Vertiefung in die *eine* Aufgabe vermag eine solche, in sich vollendete Lösung zu bieten. Da nimmt es auch nicht Wunder, dass der Künstler, ehemals ein Schüler von Reinhold Begas, seit seiner Übersiedelung nach Rom nur durch etliche, allerdings auch vortreffliche Büsten bekannt blieb. Er hat seine ganze Kraft an dieses eine Werk gesetzt: bei der hastend-flüchtigen Weise, mit denen viele unserer Bildhauer jetzt selbst die größten Aufgaben zu behandeln pflegen, ein doppelter Ruhm, wohl wert, ihn anzuerkennen und zu verbreiten!

ALFRED G. MEYER.



IDEEN ÜBER DEN STUDIENGANG DES MODERNEN MALERS.[1]

VON *PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.*



DIE vorliegende Arbeit soll in keiner Weise eine Anleitung zur Ölmalerei sein, ebensowenig ein technischer Führer durch das Gebiet. Erstere sind in gedruckter Form Unmöglichkeiten, letztere in genügender Anzahl vorhanden, und wer wissen will, aus was Kremserweiß und Ultramarin besteht, wie man Leinwand grundirt und Pinsel wäscht, der wird eine ausführliche Beschreibung in Ehrhardt's „Kunst der Malerei" oder in seiner Bearbeitung von Bouvier's „Handbuch der Ölmalerei" finden. Auch Raupp's kleiner Katechismus wird gute Dienste leisten.

Und nun nach diesem negativen Aufschluss über den Zweck der Abhandlung den positiven.

Ein Jeder, der aus den beengenden Kreisen der Kleinstadt heraustritt, um sich der Malerei zu widmen, wird in den meisten Fällen einen Ballast von veralteten, zopfigen Anschauungen mit sich herumschleppen, genährt durch eingerostete Anschauungen der Philologen, die seine Lehrer waren und durch den philiströsen Standpunkt seiner Umgebung. Aber auch die Kinder der Großstadt werden häufig nicht frei von diesem Ballast sein, ebensowenig wie die, die sich ohne die gepriesene humanistische Bildung oder aus praktischen Berufsarten den Künsten zuwenden. Nur wenige werden das Glück haben, in der Nähe der Werkstätte der Kunst aufzuwachsen und so von klein auf künstlerische Anschauungen eingeimpft zu bekommen. — Jene nun werden auf den Akademieen sehr selten Gelegenheit haben, sich rasch von diesem Ballast zu befreien, der sie hindert und irreführt. Einesteils, weil es nicht die Gepflogenheit akademischer Lehrer ist, sich intimer mit der künstlerischen Heranbildung ihrer Zöglinge zu befassen, als es ihre Stellung vorschreibt, andernteils, weil sie sehr häufig gar nicht dazu im stande sind. Und doch ist neben den rein praktischen Übungen die Erziehung zu künstlerischen Anschauungen von großer Wichtigkeit, da sie in reciprokem Verhältnis zu jenen stehen. Die Akademieen lassen ruhig zu, wie sich der ungebildete Geschmack ihrer Zöglinge an Pseudokünstler wendet, deren rohe Erzeugnisse, bar allen Kunstwertes, sich nur an das sinnliche oder sentimentale Bedürfnis der Menge wenden. Diese Götzendiener ziehen einen Schleier um des Adepten Auge, der ihn hindert, je wahre Kunstwerke ganz zu würdigen und sein Streben auf falsche Bahnen lenkt.

Meine Worte richten sich deswegen an alle die, die sich der Kunst widmen wollen und sollen ihnen die wohl unvermeidlichen Irrwege kürzen helfen.

Die heutige Kunst hat sich von so manchem befreit, das unter der Schutzmarke Kunst so mittroddelte und Nichtskönnern willkommene Gelegenheit bot, ihre Produkte mit der Gabe, zu gefallen, auszustatten. Aber noch erschreckend wenige auch nur von den Gebildeten des Volkes wissen etwas von dieser modernen Kunst, gegen deren verderbliches Eindringen in ihre Kreise sie einen Ring gebildet zu haben scheinen. Deshalb versuchen sie mit allen Mitteln ihrem Vorwärtsschreiten Hindernisse in den Weg zu legen: die Vorurteile und die Irrtümer, mit denen sie Furcht vor den vermeintlichen Neulingen bereiten wollen.

„An die Schönheit" nennt Klinger das letzte Blatt seines Opus „Vom Tode. II." Klinger ist ein Heros, einer jener großen Wegweiser, die als leuchtende Sterne dem Dunkel entstiegen und Licht auf neue, unbetretene Pfade warfen. Und an die Schönheit geht das Gebet der Modernen. Es ist eine Lüge, dass sie in ihrer Mitte einen gräulichen Götzen führen, die Hässlichkeit, dem sie ihr Opfer bringen. Es ist eine Lüge, ausgestreut von den Besiegten, um Furcht zu verbreiten und nachgeschrieen von den unklaren Köpfen, die nicht wissen, um was es sich handelt, wiederholt von der erschreckten Menge, die stets nur Verwirrung bringt. — Die Schönheit steigt auf ihren Thron, aber es ist eine ernste, hehre Göttin, nicht ein dralles Kind mit rundem Kinn, keine kokette Maske in kurzgeschürztem Kleide,

1) Aus einem demnächst erscheinenden „Vademecum für studirende Maler".

sondern ein hohes Weib; wie Harfenklänge tönt ihre Stimme, ihr Licht ist dem Monde vergleichbar, und wer sie gesehen, dem ist verzehrende Sehnsucht ins Herz gezogen.

Das ist die Sehnsucht des Künstlers, die ihm folgt und ihn leitet, die ihn zum Schaffen stark macht und die nur gestillt wird in dunklen Träumen, die nach Gestaltung ringen.

Es war eine Lüge; aber wer hat sie mehr genährt, als die Maler selbst? Nicht die, denen es ernst war, sondern die Charlatans in der Kunst, die Talmikünstler. Es giebt eine Menge talentvolle Maler, die mit dem Pinsel Lügner sind; sie sagen nicht das, was sie zu sagen haben, sondern das, womit sie zu imponiren glauben. Sie arbeiten in Neuheiten. Kaum hat sich ein neues Genie der Welt offenbart, ist auch schon der malende Plagiator da und macht ihm das Äußerliche, das dort vielleicht barock, hier bornirt ist, nach, macht es vielleicht mit viel Talent nach und die Menge steht und schreit dasselbe Wehe, das sie dem Genie zugeschrieen. Und all die Kleinen in der Kunst, die auch gern zu den Vielgeschmähten und Vielbesprochenen gehören möchten, weil ihnen dieser Ruhm imponirt, stehen herum und sagen: O, er hat sein Vorbild verdunkelt! Und dann gehen sie selbst heim und setzen viel ehrliche Mühe und Arbeit daran, um es auch so zu machen; aber sie bringen es nicht so geschickt fertig, und was herauskommt, ist Handwerk, stumpfes blödes Handwerk; aber es bevölkert die Säle und überschwemmt das Land, und die Leute sagen: Ah, Respekt, der Pleinairist! *Bastien Lepage* malte die Heuernte, und tausende und abertausende blödsinnige Bauernweiber starrten von den Wänden des Salons herab. Sie stehen keinen Zollbreit höher, als die Legionen von Dirndeln, die *Defregger's* Auftreten nach sich zog und die Legionen Beatrice's, die die neuauftretende Mystik zur Folge haben wird, mögen sie zehnmal besser gemalt sein, als die sämtlichen Mutterglücks und Jägers Heimkehr, die heute noch hunderte von bedauernswerten Kitschmalern in München und anderswo dutzendweis verfertigen; sie stehen nicht höher, denn sie sind Lügen.

Die Garantie, die ein Mensch, der sich den Künsten widmet, bietet, liegt zum mindesten grade so viel in seinem Charakter, wie seiner Begabung. Nur derjenige, der es vermag, sich als Mensch zu entwickeln, kann ein guter Künstler werden. Man hat schon zu oft gesehen, dass glänzende Talente bei haltlosen Charakteren zu Grunde gingen, ebenso, dass zielbewusste ernste Leute ihr geringeres Talent zu schöner Blüte brachten. Es giebt ein Wort „Fleiß ist die Hälfte vom Genie“, wobei jedoch Fleiß nicht wörtlich Büffelfleiß, sondern ernstes Streben bedeutet. Der Grund, dass die wenigsten Studirenden es auch nur zu leidlichen Malern bringen, ist der, dass bei 90% von ihnen das, was für Talent gehalten wird, lediglich formale Geschicklichkeit ist, was sie zu tüchtigen Handwerkern befähigt, in nichts jedoch zum Künstler ausreicht. Und sind es trotzdem tüchtige Charaktere, so bringen es einige auch zu Malern, deren Können immerhin respektabel sein kann, deren Werke jedoch nie den Stempel künstlerischer Inspiration tragen.

Es giebt unter diesen Anfängern solche, die über die ganz besondere Gabe einer sauberen, exakten mechanischen Arbeit verfügen. Diese sind dann der Stolz und die Stütze der Antikenklasse, angestaunt und bewundert von ihren Mitschülern und nicht selten auch von ihren Lehrern. Doch die Fähigkeit, eine Gipsfigur noch so hübsch plastisch nachzuzeichnen, besagt eben leider noch mit nichts, dass der Mann zum Künstler geboren. Schon viele fallen ab, wenn sie vor die Natur, das Modell kommen, bei dem schon in gewissem Grade die Forderung einer selbständigen Auffassung hinzutritt. Andere fangen dagegen an, sich erst da recht zu entwickeln. Sie zeichnen und malen die besten Akte, man preist sie in allen Schulen schon als die künftigen Meister, — aber weiter kommt es nie. In den schönen Einrichtungen der Meisterateliers verblasst ihr Ruhm mehr und mehr, man vergisst ihre Malklassenlorbeern, denn man bekommt nie ein Bild von ihnen zu sehen. Gar manche sind auch dabei, die einen zu kräftigen Anlauf genommen haben, um gar nichts zu produziren. Von den Komponirlehrern in die Höhe gepäppelt, kommen dann ein oder mehrere große Leinwanden zum Vorschein, für die sich stets einige Bewunderer finden, obgleich der Einsichtige gar bald sieht, welche Treibhauspflanzen es sind, die morgen in ihr Nichts zusammenfallen. Wie viele laufen da herum und zehren von dem Eintagsruhm ihrer Erstlinge, reden düster von großen Plänen, die im besten Falle Pläne bleiben, oft aber auch zu mitleiderweckenden Schatten ihrer Erstlinge werden. — Und gar manche giebt es wieder, die überhaupt erst aufzutauen scheinen, wenn sie ihr eigenes Atelier haben. Dann fliegt Bildchen über Bildchen aus der Werkstatt, eines verkauft sich besser als das andere, und eins ist seichter als das andere. Das sind dann auch Maler geworden, denen der Geschäftsmann gratuliren kann; aber der Kunst wäre besser geschehen, ihnen wäre ein Mühlstein um den Hals gehängt worden.

Am meisten Gewähr für die künstlerische Begabung hat man noch an den Arbeiten, welche ohne Schule und Lehre daheim in Mußestunden geschaffen sind. Ist an und für sich schon der Drang, solches zu schaffen, anstatt am Biertisch zu sitzen, — das sich Nichtgenügenlassen mit dem Schulpensum, — ein gutes Zeichen, so wird man an solchen Arbeiten auch am leichtesten sehen können, ob der Betreffende etwas Eigenes zu sagen hat und man sollte sich da auch von den größten Unbehilflichkeiten nicht beirren lassen, denn das, was da fehlt, kann gelernt werden! Im Gegenteil kann oft zu frühe Formengewandtheit misstrauisch machen, da man fürchten

muss, dass der andere Teil nicht Schritt hält und es sich auch hier rein um formale Begabung — verbunden mit einem gewissen gestaltenden Talent — handelt, die ihr Vorbild in Werken der bildenden Kunst und nicht in der Natur sucht. Ein Urteil über die Begabung kann sich da nur derjenige verschaffen, der das Glück hat, sich an einen wirklich feinfühligen Künstler wenden zu können; an Akademieen, wo die Sache geschäftlich ohne Interesse behandelt wird, wird er nur selten auf ein Eingehen rechnen dürfen.

Es ist klar, dass, so verschieden das Kunstschaffen selbst ist, ebenso verschieden auch die Begabungen sind. Es sollte niemand aus der Beobachtung, dass der andere dies und jenes kann, was ihm selbst verschlossen zu sein scheint, auf eine höhere Begabung des andern schließen. Es giebt da Leute, die zum Illustrator geboren scheinen. Sie zeichnen aus dem Kopf hunderte von Figuren, Gruppen, alles was man nur will, schütteln sie aus dem Ärmel; einmal eine gute Hand zu malen, ist ihnen nicht möglich. Gerade diese sind durch die Begabung einer sehr flüssigen Produktion doppelt der Gefahr ausgesetzt, nicht intensiv genug Natur in sich aufzunehmen und so allmählich zu verflachen. Es giebt auch solche, die nur malerisch begabt sind und die erst auftauen, wenn sie die Palette in die Hand bekommen, während sie vorher unbehilflich gezeichnet haben: das Material lag ihnen nicht. Es giebt auch solche, die von Anfang an nur Interesse für Tiere gehabt haben und nur diese malen wollten und konnten, solche, die nur in der Landschaft sich selbst finden. Es giebt ferner solche, deren Zeichengabe hoch entwickelt ist, deren Farbe aber stets ohne Reiz und spröde erscheint, solche, deren Form und Farbengebung eine mühsame und unbeholfene bleibt, in deren tastenden Versuchen sich aber schon stets ein tiefes Innenleben zeigte. Diese letzten sind es oft, aus denen die großen Künstler geschnitzt werden. Aber alle die aufgezählten können in ihrer Art etwas erreichen, wenn sie sich selbst treu bleiben und den Versuchungen widerstehen, das zu leisten, was dem andern gegeben ist.

Der übliche Bildungsgang war bisher fast stets von den Vorschulen in die Gipsklasse, von da in die Zeichen-, Mal-, Komponirschule. Hatte der Studirende das alles wohl absolvirt, so war er ein fertiger Maler.

Unsere modernen Anschauungen weichen von diesem Lehrgang wesentlich ab. Vorlagen kopiren ist gänzlich wertlos. Es ist schlimmster Zeitverlust und der winzige Vorteil, mit der Technik etwas vertraut zu werden, wird durch hunderte von schwerwiegenden Nachteilen aufgewogen. Ebenso bringt das Gipszeichnen so viele Gefahren und Unnützes mit sich, dass es nicht betrieben werden sollte, besonders nicht das Zeichnen nach Antiken. Die hohe Formvollendung einer abgeschlossenen Welt giebt dem Studirenden nicht nur keinen Begriff von der Natur, sondern er versteht ihre Schönheit nicht einmal. Direkt mit der Natur anzufangen, ist für einen jeden das richtige. Ist jemand zum Künstler geboren, so wird dieser Anfang ohnehin meistens in seine Kinderjahre zurückdatiren und das systematische Studium wird ihm keine allzu großen Schwierigkeiten in den Weg legen. Stellen sie sich aber doch ein, so muss er sie eben überwinden; es sind nicht die letzten, die sich ihm in den Weg legen; das ganze Leben ist ein Überwinden und die Kämpfe des fertigen Künstlers grausamere, als die des Schülers, den der erste Studienkopf verwirrt. Es ist der Kunst noch nichts verloren gegangen, weil ein Talent sich durch solche Schwierigkeiten hätte abschrecken lassen. Fühlt es nicht die Kraft in sich, nicht abzulassen, so soll es lieber sein ganzes Vorhaben an den Nagel hängen.

Das unablässige Zeichnen und Malen nach der Natur ist dann der einzige Weg — wenn auch nicht Ziel, sich in den Vollbesitz des nötigen Könnens zu setzen. Wie dieses Malen und Zeichnen zu geschehen hat, wird der Lehrer dem Schüler sagen. Hier nur einige Randbemerkungen, die mir notwendig erscheinen.

Seit zwei Jahrzehnten weht eine Anregung durch unsere Kunst, die mit der Wiederentdeckung der deutschen Renaissance und mit dem Studium der Oberdeutschen und Niederländer zusammenhängt und viel Gutes mit sich gebracht hat. Nur hat sie etwas unterdrückt, was wir gerade an den Quattrocentisten Italiens und dem dekorativen Sinn der Cinquecentisten lernen könnten: die große Naturanschauung. Man lernte die Natur in ihrer Schönheit im Kleinsten und Unbedeutendsten schätzen und das war gut; aber man verliebte sich im Hautfältchen und Kleinigkeiten und das war nicht gut, denn man verlor den großen Blick; man verlernte, grad auf sein Ziel loszugehen. Der wahre Künstler aber sollte zuerst das Große in seiner Aufgabe sehen, den geistigen Faden, ausgedrückt durch die Farbe und die Form — trotz aller deutschen Innigkeit und Anbetung des Ganzen im Kleinen. Nur das bringt ihm das Gefühl dafür, was der moderne Maler Malen nennt.

Es scheint mir vor allem ein Fehler zu sein, Figuren und Landschaft so streng zu trennen, wie es bis jetzt geschieht oder wohl gar die Landschaft von dem Lehrplan auszuschließen. Naturgemäß bildet das organische Wesen, der Mensch, ein Problem, das zunächst durch seine Form weit mehr zeichnerisch reizt als die Landschaft, bei welcher die Farbenstimmung meist so viel wie alles ist und deshalb die Grundlage zu unserer modernen Farbenanschauung gegeben hat. Die Landschaft hat der Kunst die neuen Bahnen gewiesen und befreiend auf sie gewirkt; die kühnsten Bahnbrecher waren zum großen Teil Landschafter und die größten Koloristen knüpften ihre Farbenideen an sie an. Ich bin deshalb ferner der Ansicht, dass derjenige, der in diesem Sinne malen lernen will, sich intim mit der Landschaft befassen sollte, wenn er nur irgendwie für sie begabt

ist, weil gerade in ihr ihm die neuen Farbenprobleme, die Valeurs, aufgehen. Dazu ist die Landschaft und auch das Stillleben besonders für den geeignet, der bisher nur Figuren gezeichnet hat, da er, wenn er direkt zum Figurenmalen übergeht, stets anfängt, die Figuren farbig zu zeichnen. Er muss erst lernen zu begreifen, was der Begriff „Malen“ eigentlich heißt und dass es das Gegenteil vom Zeichnen ist. Bei den neuen Problemen der Landschaft und des Stilllebens wird ihm das rascher aufgehen und er wird anfangen, die dort gewonnenen koloristischen Anschauungen auch auf die Figur zu übertragen.

Von den wilden Genieausbrüchen eines *Makart*, der eine Zeitlang in Deutschland als der größte Kolorist der Welt galt, bis zu den delikaten Farbensymphonieen eines *Whistler* oder *Sargent* ist ein größerer Schritt, als von den Kartons der Nazarener bis zu den Riesenbilderbogen eines *Piloty*. Das koloristische Prinzip, nach dem Whistler seine ersten Akkorde anschlug, ehe Makart noch in die Pilotyschule eintrat, ist heute das allein herrschende und das Problem geworden, das gänzlich zu lösen, die Aufgabe unserer Generation ist. Es ist damit nicht eine spezielle subjektive Farbenanschauung gemeint, die auf den Schild erhoben werden soll, sondern das Prinzip von der Auflösung sämtlicher Töne in Valeurs, das Gegenteil der kolorirenden Malerei.

Derjenige, der noch nicht malerisch sehen gelernt hat, sieht zunächst nur die Lokaltöne, die objektive Farbe des Gegenstandes, man ist versucht zu sagen: den Anstrich. Sein Streben richtet sich darauf, diesen mit Hilfe von Licht und Schatten nachzubilden. Für den modernen Maler giebt es keinen absoluten Lokalton, nur Stimmungstöne zeigen sich seinem Auge und diese will er in ihrem farbigen Akkord festhalten. Es ist für den Anfänger oft schwer, diese Stimmungstöne, auch wo sie sehr aufdringlich auftreten, entgegen seinem Erfahrungswissen richtig zu geben. So können z. B. das Gegenüberstellen von gewissen Tönen, Reflexe, Spiegelungen und eigentümliche Zustände der Atmosphäre bewirken, dass die Schatten auf dem Wege himmelblau, die blauen Schieferdächer rosenrot oder orangegelb erscheinen. Der grüne Baum kann sich so rotgelb oder so purpurrot färben, dass man seine grüne Farbe nicht mehr wahrnimmt; die meisten aber wissen erfahrungsgemäß, dass Wege grau, Schiefer blau und Bäume grün sind und malen sie so oder schütteln den Kopf, wenn sie sie wahr gemalt sehen.

Der Laie weiß auch selten, welche Macht farbige Akkorde haben können. Thatsächlich kann die feine Gegenüberstellung von einem hellen Rot gegen ein tiefes Grau, anknüpfend meinetwegen an einen Abend auf dem Meere, oder ein helles Weiß auf einem getönten Weiß, anknüpfend an eine helle Figur auf einem hellen Grunde, zu einem Bildmotiv genügen, und wir sind deswegen doch noch lange nicht auf der Höhe der persischen Teppiche angekommen, wie Friedrich Pecht meinte. Für den Laien mag dann das Äußerliche die Hauptsache bleiben; das Problem, das sich der Künstler stellte und das er bezwingen musste, lag lediglich in dem feinen Abwägen der beiden Töne zueinander. Der Künstler muss diese der Natur nachempfinden, jedoch es geschieht ganz subjektiv, denn Farben sind ein so unfasslicher Begriff, dass nie ein Mensch sagen kann: der Ton auf der Leinwand ist richtig oder unrichtig. Man denke beispielshalber nur an die Wirkung der Komplementärfarben. Ein gelber Rahmen wird ein Bild blau gestimmt erscheinen lassen, eine blaue Umrahmung eine warme Wirkung erzielen.

Es giebt also nur einen Weg für den Maler: seiner Empfindung nachzuschaffen, zu sagen: so wirkt die Natur auf mich, und ich male sie so, wie ich sie empfinde. Eine genauere Kontrole auf die Wahrheit giebt es nicht, denn das Bild soll nicht sowohl der Natur als vielmehr der vom Künstler empfundenen Natur gleichen. Das hindert nicht, dass seine Staffelei dicht neben der Natur stehen soll. Ein jeder neue Künstler bringt deshalb neue Farbenskalen mit, ohne fürchten zu müssen, dass er sich wiederholt. Denn so lange wohl, wie die Welt steht, noch nie ein Menschenantlitz ganz genau dem andern geglichen hat und gleichen wird, wird der Künstler nie in Verlegenheit geraten, neue Farbenakkorde anzuschlagen, deren Wohlklang die Welt noch nie gehört; denn ein jeder Künstler wird auch nie über die Skala, über die er verfügt, hinauskommen und in die des andern hineingreifen können. Man wird dies beobachten können, wenn man zwei Maler vor dasselbe Motiv stellt. Gäben sich beide die größte Mühe, so wahr wie möglich zu malen, so würden die Farben auf ihren Bildern doch nicht die gleichen sein. Und jeder hätte Recht.

Es ist für den Maler notwendig, dass er, analog dem, was ich beim Zeichnen sagte, seine Aufgabe groß ansieht. All die tausend Töne, die sich ihm zeigen, verwirren ihn und er ist versucht, seine Aufgabe zeichnerisch anzufangen und die Töne allmählich dazu zu thun. Beim Malen ist es jedoch notwendig, viele Töne zusammenzufassen und die hauptsächlichsten Grundstimmungstöne aufzusuchen. Die Ölfarbe ist das geeignetste Material dazu, um die angeschlagenen großen, die Sammeltöne, zu verfeinern und nachstimmen zu lassen.

Vor der Zeit, in der man es beim Malen mit der Farbenwirkung so delikat zu nehmen anfing, vielmehr mit rohen Effekten arbeitete, wandten viele Maler ein billiges Rezept an: sie stimmten alle Bilder in einen warmbraunen Grundton, der eine Verwandtschaft mit dem nachgedunkelten Galerieton der alten Meister haben sollte. Man tönte alle Schatten mit Umbra oder Mumie braun an und malte in diese hinein. Natürlich kam das Ganze aus der braunen Stimmung nie heraus, aber das Mittel war einfach und für rohe Augen kam stets etwas Gefälliges dabei zu Tage. —

Natürlich können neben dem wahren Hauptstimmungston die verschiedensten Gegensätze auf der Bildfläche herrschen. Es zeigen sich dann, je nach der Natur des Vorbildes zwei, drei, vier oder auch fünf große farbige Hauptmassen, die man in ihren Tonwerten zu einander abzuwägen hat. Das ist jedoch keine Arbeit von fünf Minuten, sondern eigentlich die Lösung des ganzen Problems: die Töne müssen ebenso delikat wie in der Natur sich gegenüberstehen und man muss auf ihre feinsten Klänge angestrengt horchen. Es sind das keine primitiv mit rot oder blau zu bezeichnenden Töne, sondern sie offenbaren ein Meer der feinsten Schwingungen und nur ein gebildetes Auge vermag wahrzunehmen, dass sie schön sind. Der Laie wird sagen: „Ich sehe da nichts besonderes Schönes.“ Ja nun, es ist eben die Aufgabe des Künstlers, das Schöne der Welt sichtbar zu machen, indem er sein Licht darauf fallen lässt. — Natürlich kann er nicht bei diesen vier oder fünf Grundstimmungen bleiben, sondern er wird auch diese wieder in neue Flächen auflösen. Aber es ist gefährlich, die Auflösung auf schließlich zu kleine Flächen auszudehnen; gerade eine große Naturanschauung verlangt, die Flächen groß anzusehen und zusammenzufassen. Nach der Feinheit, womit der Maler dieses Problem zu lösen versteht, wird sich seine künstlerische Kraft bemessen.

Dem Anfänger muss die Unmöglichkeit klar werden, je einen Ton für sich allein zu treffen. Eine Farbe erhält überhaupt erst Klang durch die gegenübergestellte. Aus diesem Grunde ist alles Mischen und Prüfen auf der Palette so zwecklos, da sich ja stets erst auf der Leinwand zeigt, wie der Ton wirkt. Auf der Palette entzieht er sich jeder Beurteilung, da er neben dem Holzton oder beliebigen bunten ungemischten Farbton steht.

Ein weiterer Punkt für die moderne Farbenanschauung ist das Auflösen aller Tiefen in Farben. Die ältere Malerei begnügte sich damit, die Tiefen mit Schwarz und Braun zu markiren. Der moderne Maler kennt kein Schwarz und kein Braun auf der Palette, jedenfalls nicht zur simplen Verwendung für die Tiefen. Schwarz ist Farblosigkeit, und da in der Natur nirgends, am wenigsten in tiefen Tönungen, Farblosigkeit herrscht, hat sie auch kein Schwarz. Es ist hier nicht im Programm, die Wege zu beschreiben, durch die technisch die Tiefen gelöst werden und es ist das auch kaum möglich; als Beispiel sei nur bemerkt, wie Mischungen etwa von Ultramarin und Krapplack, denen durch geeignete Beimischungen der violette Ton genommen ist, eine Tiefe erzeugen, gegen die gehalten reines Schwarz wie Pech erscheint. — Es ist notwendig, dass der Maler sein Bild oft aus großer Entfernung betrachtet und von da aus Bild und Natur vergleicht, um über die Haupterscheinung ins Klare zu kommen und sich durch keine noch so hübschen Details verführen zu lassen, von dem zuerst Erstrebenswerten abzugehen. Zu den Klippen auf diesem Wege gehören auch all die technischen Witzeleien, die gerade dem Anfänger am meisten imponiren und die ihm oft genug noch von Lehrern empfohlen werden. Die Technik ist da etwas ganz untergeordnetes, an die er gar nicht denken sollte, die sich um so freier ausbildet, je weniger er an sie denkt. Ist es doch seine künstlerische Handschrift, die sich mit der Feder gerade so bildet, ohne dass man sie beachtet. Die Graphologie zeigt uns, wie die Schrift der untrügliche Spiegel des Menschen ist; wie verkehrt wäre es nun, wollte man dem Künstler diese oder jene Handschrift mit dem Pinsel aufoktroyiren oder wollte er diese oder jene nachahmen. Sie muss sich von selbst bilden und wird dann erst die wahre und somit für ihn die beste sein. Er suche die Töne schlicht und breit möglichst pastos nebeneinander hinzusetzen, auf das Wie kommt es dabei gar nicht an.

Selbstverständlich meine ich hier mit Technik lediglich die Handschrift des Künstlers, nicht die technische Kenntnis seines Materials, das er durch und durch kennen sollte. — Das Wesen der Ölfarbe verlangt einen pastosen Farbenauftrag, wie die Aquarellfarbe die Lasur verlangt. Nur in einem dicken, möglichst prima Farbenauftrag vermag sich die Schönheit und die Leuchtkraft der Ölfarbe zu entwickeln. Jede Lasur verdirbt diese schöne Klarheit und opfert sie einem saftig schmierigen Ton, der einen rohen Geschmack besticht, jedes feiner organisirte Auge jedoch unangenehm berührt. Natürlich ist diese Lasur ein bequemes Mittel für den, dessen Können nicht ausreicht, um den richtigen Ton zu treffen, hinterher noch etwas von ihm darüber hinwegzuschwindeln. Dagegen ließe sich ja an sich nichts einwenden, die Malerei wäre eben dann nur leichter, als sie ist; aber thatsächlich ist damit nur für rohe Augen ein Effekt zu erzielen. Ganz gewiss haben auch alte Meister lasirt; für uns geht daraus nicht die Notwendigkeit hervor, es auch zu thun. Für unsere farbigen Probleme ist es keinesfalls ein passendes Mittel. — Die alten Meister waren übrigens zum größten Teil reine Prima-Maler und der Goldton der Galerieen ist Schmutz und nachgedunkelter Firnis. Damit soll nicht gesagt sein, dass dieser Galerieton nicht sehr schön wäre; im Gegenteil, alle Dinge werden durch Alter und Abnutzung malerischer; nur fragt es sich, ob das, was *Lenbach* thut: diese Patina künstlich herzustellen, auch für die gesamte Mitwelt Allgemeingültigkeit haben soll.

Wenn ich bisher von prinzipiellem Pastosmalen sprach, so kann das mehr für den das Malen lernenden, als für den fertigen Künstler Gültigkeit haben. Man sollte bedenken, dass für den fertigen Künstler, der seine Mittel durch und durch kennt, ein jedes erlaubt ist, um seine Wirkung zu erreichen; für den, der erst malen lernt, sollte es aber gelten, seine Töne stets aus dem Vollen und Pastosen herauszuarbeiten. Sein Ziel sollte sein, allmählich die Farben breit und immer breiter hinzusetzen und durch feine Massenwirkung der Details

ganz zu entbehren; sein Weg, lieber die Anlage unfertig zu lassen und mehr und mehr darauf zu kommen, prima fertig zu malen. So wird er am ersten dazu kommen, das zu begreifen, was wir heute Malen nennen. Und wenn er das beherrscht, wird ihn nichts hindern, später leicht seine eigenen Wege zu finden.

Auf den Akademieen pflegen gewöhnlich noch mehrere Hilfswissenschaften und Studien auf dem Lehrplan zu stehen: die Anatomie und Proportionslehre, die Perspektive, Kostümlehre, Kunst- und Litteraturgeschichte und Komponirlehre. Die Anatomie ist eine wichtige Wissenschaft; für den Maler eigentlich die einzige, die nicht entbehrlich ist. Es ist leicht ersichtlich, dass niemand das Muskelspiel, welches sich unter der Haut verborgen vollzieht, nachbilden kann, wenn er nicht versteht, was er nachbildet. Es ginge vielleicht bis zu einem gewissen Grade, wenn die Natur stillhielte. Aber man muss die zitternde Beweglichkeit der Körperteile in ihrem ewigen Wechsel beobachtet haben, um zu wissen, wie notwendig die Anatomie ist. Leider wird dieses Studium meistens noch viel zu theoretisch betrieben, während das einzig Ersprießliche das unablässige Zeichnen nach präparirten Leichen wäre. Das bloße Wissen der Muskeln und Knochen nutzt rein gar nichts, sondern nur das beständige Einprägen ihrer Form und Verrichtung, bis sie zur festen Vorstellung geworden sind. Deswegen wird auch der Maler mehr können, der viele Akte ohne einen Dunst von Anatomie gezeichnet hat, als der, welcher ohne Zeichnen ganze Lehrbücher durchstudirt hat.

Proportionslehre ist für den Maler weit überflüssiger. Die moderne Kunst sieht viel mehr auf das Individuelle als auf das Typische und richtet sich nicht nach dem Schema der sonst verdienstlichen Arbeit des Schadow'schen Polyklet, der ja auch viel mehr für Bildhauer als für Maler geschrieben ist.

Perspektivischer Unterricht ist für den Maler die unnützeste Zeitvergeudung. Jeder Maler wird sich beim Zeichnen nach der Natur die für die Praxis notwendigen Erfahrungen selbst bilden, Theorie nutzt ihm dabei gar nichts, sondern nur eine gute Beobachtungsgabe, und wenn er nach Theorie verlangt, wird er sich wohl noch soviel seiner Mathematikstunden entsinnen, dass er sich selbst das notwendigste ableiten kann. Fällt ihm einmal in der Natur etwas schwer, so nehme er den Motivsucher zur Hand, so kann er sich mit dessen Hilfe und mit seinen offenen Augen überzeugen, wie die Linien laufen. Ich habe in meinem Leben noch nicht gesehen, dass ein Maler ohne perspektivische Kenntnisse vor der Natur in Verlegenheit geraten wäre. Und hätte er einmal auf einem Bilde wirklich eine perspektivische Konstruktion zu machen, so fällt es in der Praxis nie einem Künstler ein, sie sich selbst zu machen, sondern er geht zum Architekten und lässt sie sich machen. Da aber die gestellten lebenden Bilder mit dem konstruirten Prospekt auf dem Aussterbeetat sind, so wird auch dieser Fall selten vorkommen. — Es ist überhaupt besser, die Linien laufen falsch, mathematisch falsch, aber so, wie der Künstler sie gewollt und empfunden hat, als sie geben dem Architekten keinen Grund zum Ärgernis, stören aber den Maler. Ich kenne auf Bildern absichtliche perspektivische Fehler und doch dürften diese Bilder um kein Haar breit anders sein.

Kostümlehre ist etwas gleich Unnützes. Der moderne Maler bildet das nach, was ihm im Leben malenswert erscheint, er rekonstruirt nicht und schafft keine Bilderbogen zu kulturhistorischen Erläuterungen, in denen er die alten Originale ja doch nicht übertreffen kann. Fühlt aber ein Maler trotzdem den Drang, sich so in den Geist einer früheren Zeit zu versetzen, wie es *Menzel* in die des alten Fritz that, so nutzt es ihm dabei gar nichts, dass er als Akademiker in seinen drei ersten Semestern rasch die Kostüme aller Länder und Zeiten einmal durchgegangen, sondern er muss selbst seine Mittel und Wege finden, das ihm notwendige zu studiren, wie Menzel es that. Aber wegen eines Malers, der zufällig das Kostüm einer Zeit braucht, alle Studirenden mit allen Kostümen aufzuhalten, ist unsinnig. Pedanterie gehört nirgends weniger hin als auf Malerschulen. Und einen ungefähren Überblick über alle Kulturepochen in ihren charakteristischen Erscheinungen wird ohnehin jeder gebildete Mensch mit offenen Augen haben. Ganz gewiss sind solche kulturhistorische Studien für jeden und besonders für den Maler interessant, anregend und geschmackbildend; wollte man aber all die Dinge, die gut sind oder die, die eventuell einmal im Leben gebraucht werden könnten, in den Lehrplan aufnehmen, so käme man wohl nie zu den Hauptsachen. Diese Dinge sollten dem Eifer und dem Interesse eines jeden Einzelnen überlassen bleiben oder sollten sich auf Beeinflussungen im privaten Verkehr beschränken. — Auch der Gedanke, den Leuten, denen eine allgemeine Bildung fehlt, durch Unterricht in Kunstgeschichte und Litteratur einen Anhalt zu bieten, ist ja ganz schön, aber praktisch hat sich ergeben, dass rein gar nichts dabei herauskommt. Durch Bildung ist noch niemand ein großer Künstler geworden; fühlt aber jemand den Drang, weiter zu studiren, so kann sich auch der Mittelloseste aus den Bibliotheken das nötige Studienmaterial verschaffen, ob er nun Maler ist oder etwas anderes.

Endlich kommt der schlimmste Zopf, die Komponirlehre, bei deren bloßem Namen man sich ein wenig in die Zeit der Lairesse und Lebrun zurückversetzt fühlt. Einsichtsvollere Lehrer haben ihr oft den Namen „Komponirübungen" gegeben. Aber auch diese führen praktisch nie zu etwas. Das Zwecklose derselben geht schon aus der Verschiedenheit der Talente hervor. Da ist der eine, dessen geistreich scharfe Beobachtung ihn zum Porträtmaler begabt macht; da ist einer, dessen Begabung nach weichen träumerischen Landschaften hindrängt. Da ist

wieder einer, der sich nur für Schafe und Ochsen interessirt, wieder einer, der sich in weltfernen Reichen seiner Träume bewegt. Und jetzt kommt meinetwegen die Aufgabe „Christus auf dem Ölberg“ zu illustriren. Nun ist es aber eine nicht wegzuleugnende Thatsache, dass man nur das bilden kann, was einen interessirt und dass nur das künstlerischen Wert haben kann, was von innen heraus nach Gestaltung drängt. Was aber bei den Übungen herauskommt, ist ungenießbares, gequältes Zeug, das im besten Fall geschickt gemacht ist. Im seltensten wird die Aufgabe einmal mit einer eigenen Vision zusammentreffen, komme man doch da nicht mit der dummen Phrase: „Ja, wenn es ihm auch nicht liegt, so nutzt es ihm doch!“ Es würde ihm auch noch manches nützen, gewiss auch ein Kursus in der doppelten Buchführung. Die besten Arbeiten dieser Komponirübungen sind aber stets Zeichnungen auf der Höhe der üblichen Buch- und Blatt-Illustrationen, die besser unterblieben.

Und die, bei denen die Gestaltungskraft reich quillt, wie etwa bei Genies wie Stuck, die bedürfen nicht der Anregung, durch Namhaftmachen von Motiven, sondern sie zeichnen und bilden wie aus einer Naturnotwendigkeit die inneren Gesichter, die nach Gestaltung drängen. Aber nur die, die sie sehen, nicht solche, die man ihnen zu knacken giebt. Häufig bilden sich unter den Studirenden auch private Komponirvereine, die aber meist in Bierabenden, oder, wenn Kunstjüngerinnen dabei sind, in Tanzkränzchen endigen, bis sie sich im Sande verlaufen. Das ist das nie ausbleibende Ende aller solcher Bestrebungen gewesen.

Bisher sprach ich nur von Studien. Ist der Studirende nun so weit, dass er den Fachunterricht verlässt, so wird er daran gehen wollen, sein erstes Bild zu malen.

Eigentlich sollte es ein erstes Bild nicht geben. Ein intensiv künstlerisch begabter Mensch wird dann schon eine Entwicklungskette hinter sich haben, wo er versucht hat, Bilder zu schaffen, sei es durch bildmäßiges Auffassen von Studien, porträtartigen Studien, landschaftlichen Bildern oder auch durch Konzeption von innerlich Geschautem. Es hat etwas niederdrückendes, wenn jemand, der noch nie versucht hat, etwas eigenes zu sagen, den Entschluss fasst: nächsten Mittwoch fange ich an, etwas zu sagen. Gehen wir über den Zopf der Akademieen hinweg, welche sagten: „Nehmen Sie eine interessante Idee . . .“ etc. Das ist heute dort noch genau so, und wird dadurch nicht anders, dass moderne Arbeiterblousen und Militärhosen statt Trikots und Hellebarden figuriren.

Die Idee des Bildes liegt in der sinnfälligen Schönheit der bemalten Leinwand und nicht in dem dargestellten Vorgang. Man sollte sich darin an die alten Meister wenden, nicht um sie nachzuahmen, sondern um von ihren Prinzipien zu lernen. Diese malten aus Freude an der sinnlichen (nicht = sexuellen) Wirkung; der Vorgang ist ihnen ziemlich gleichgültig und oft nicht einmal klar zum Ausdruck gebracht. Gerade bei den älteren guten Meistern tritt das hervor, wie bei ihnen ein malerisch reizvolles Gastmahl zu einer Hochzeit von Kana, ein jugendlich schöner Menschenleib zu einem St. Sebastian und eine glückliche Mutter mit ihrem Säugling zu einer Madonna herhalten muss.

Um mehr Klarheit darüber zu erhalten, was für Vorwürfe im Bereich des modernen Malers liegen, sehe man sich einmal in einer guten Ausstellung um. Ich meine nicht in den internationalen Jahrmärkten, sondern in den vornehm arrangirten Sälen kleiner Vereinigungen. Wenn nun einmal klassifizirt werden soll, so sehen wir auch da Figurenbilder, Tiere, Landschaften, mehr oder minder vereinigt; sie teilen sich scheinbar in zwei Hauptklassen: die einen, die mehr einen Naturausschnitt mit möglichst überzeugender Wahrheit darstellen, die andern, die mehr den Extrakt aus der Summe solcher Naturbeobachtungen, Neubildungen, innerlich Geschautes geben. Aber sie lassen sich nicht in Klasse A und B einteilen, jedes hat Qualitäten von der andern, denn der Naturausschnitt sänke zur Momentphotographie herab, wenn er der subjektiven Wiedergabe entbehrte, und die andere Abteilung verlöre in der Fühlung mit der Natur den inneren Halt. Man hat diese beiden Richtungen oft mit Realismus und Idealismus bezeichnet und es ist viel Unfug mit dem Worte getrieben worden. Mir fällt ein Vergleich ein der meine Ansicht deutlich machen kann. Ist der elektrische Funke, ist der Flammenbogen, der zwischen den beiden Kohlenspitzen glüht, negativ oder positiv? Ist der eine Teil mehr negativ, der andere mehr positiv? Wo trennen sie sich? — Er knüpft an dem einen Pole an und schwingt sich zu dem andern, dem positiven hinüber. So spannt wohl auch die Kunst die Brücke von einem Pol, dem realistischen, zum andern, dem idealistischen, doch kein Stein der Brücke ist deswegen realistisch oder idealistisch zu nennen. Der eine liegt dem einen Pol näher, als der andere, keiner aber kann der beiden stützenden Endpunkte entbehren.

Wir wollen sehen, welcher Art diese Darstellungen wären. Wir finden keine Anekdoten mehr. Es sind Menschen, die sich bewegen, wie sie es im Leben thun, sitzen und stehen und die Künstler haben Schönheiten dabei herausgefunden, die der Laie im Leben nicht sah. Da sind trauliche Winkel, in denen der Theekessel summt, plaudernde Menschen, die im Zwielicht zusammensitzen, Individuen in ihrem Milieu, die Porträts heißen. Da sind schlanke, biegsame Frauengestalten, die in Gärten wandeln, das Leben der Straßen mit ihrem eleganten Treiben und dem schlürfenden Schritt der Vertreter des vierten Standes. Da sind die frommen Legenden, die Märchen unserer Kindheit, nach denen sich der Mensch zurücksehnt, wie nach dem verlorenen Paradiese, da wird heitere antike Sage in deutschem Kleide wiedergeboren. Da ist das ganze Landleben. Säende und erntende Bauern, wie sie von der Arbeit heimkehren,

zum Fischfang ausrücken oder den Feiertag heiligen; sind ihre Arbeitsgenossen, die Stiere und Pferde; da sind die weidenden Herden, die Schäfer auf ihren Grashalden; der weite Himmel spannt sich über die Ebene oder lugt verstohlen durch die Wipfel — alles, was das Menschenauge freut, wenn es offen durch Gottes schöne Natur schreitet, ist da verwertet. Aber noch mehr ist da: alle Klänge einer Menschenseele, ihre Empfindungen und Träume reden da in Tönen zu dir. Leise reden sie, ohne Aufdringlichkeit, aber mit der stillen Gewalt, die nur Tönen verliehen ist. Oder ist das nicht mehr, als bloßes Abmalen eines Stückchen Natur, wenn es die Seele in ihren Grundtiefen berührt und alle ihre Saiten erzittern lässt? Wo treten uns die Ahnungen vom Geheimnisvollsten und Heiligsten näher, was redet eindringlicher von Gott und der Herrlichkeit seiner Schöpfung und der Unsterblichkeit und allem Großen, als die Kunst? Und wo zeigt sich ihre ganze Mystik mehr, als in der Landschaft, wenn keine Lebewesen ihre hehre Andacht stört? — Entzückende Bilder der Dämmerung! Wenn die Nacht herniedersinkt und in ihren blauen Schleiern die Erde sich ihrer Schwere und Körperhaftigkeit entkleidet. Der Rauch der abendlichen Herdfeuer schwingt sich in wundersamen Linien dem Äther zu, feierlich schallen die unhörbaren Töne der Feierstunde zum Ohr des Einsamen; wolllüstig hebt sich die verschwiegene Glut des Mondes über die duftigen Säume der Wälder, zauberischer und bethörender klingen die tagscheuen Stimmen, immer mächtiger und harmonischer tönt ihr Sphärengesang. Tiefer und schweigender dämmert die Nacht, milchiche täuschende Klarheit breitet der Mondschein über die schlafenden Menschengebilde, und die darin rasten, ahnen nichts von dem stummen Zauber, der über ihnen sein Wesen treibt! Kann uns das Bild davon etwas sagen, so ist es das vergeistigte Kunstwerk, das, was sich die Modernen als Ziel gesetzt! Es appellirt an die Seele des Menschen, während die Pedanten die Forderung stellen, es solle als Illustration geistvoller Spekulationen sich an den Verstand wenden.

Nutzlose Frage nach dem Verstehen eines Bildes. Ein gutes Bild kann schlechterdings nicht „verstanden“, sondern nur empfunden werden, denn es hat nur die eine Bestimmung: ästhetischen Genuss zu bereiten. Ob man weiß, was der Hergang bedeutet oder nicht, ist für den Kunstgenuss vollständig gleichgültig, und alle guten Bilder werden ohnehin für sich selbst sprechen. Das eine wird sagen: ich bin ein schöner Mensch, und das andere: ich bin der Abend, der sich über die Gefilde breitet. Nicht an den Attributen soll man es erkennen, sondern an dem, was das Bild elementar redet. Gerade in der Kraft, mit der es redet, liegt ja sein Wert. Und nun auch gesetzt den Fall, das, was es redete, sei nicht so einfacher Natur, dass es sich in vier Worte fassen ließe? Überlasse dich seinem Zauber und genieße, etwas anderes ist auch da nicht zu raten. Ja, es giebt Fälle, wo mir etwas von dem Duft der Bilder genommen war, wenn ich langatmige Erklärungen und trockene Deutungen über sie hören musste, dass sie mir profanirt erschienen, wie einem ein verschwiegener, trauter Waldesversteck entweiht ist, wenn man dort eines Tages die Reste eines Picknicks in Gestalt von Stullenpapieren und Bierflaschen findet.

Das Gebiet der Malerei liegt vor uns ausgebreitet. Der junge Maler wird dem Zuge seiner Begabung folgen und sich einen Plan machen. Nehmen wir zuerst das nächstliegende. Die Basis zu aller Kunst ist das Porträt. Die Kunst knüpft stets zuerst mit der Nachbildung des menschlichen Körpers an. Im Porträt lag die Kraft keimender Kunst und dasselbe war das Verjüngungsmittel absterbender Kunstpflege; es ist das einzige Feld, auf dem schematische Nachbildung zu gar nichts führt, sondern vertieftes Studium der Natur von selbst zur Notwendigkeit wird. Der Anfänger wird deshalb einen sicheren Weg beschreiten, wenn er, zum erstenmal auf eigene Füße gestellt, vielleicht infolge von Lücken in seiner Entwicklung, nicht Rat weiß, sich dem Bildnis zuwendet. Er wird, wenn er mit Ernst daran geht, von dem Gelernten nichts verlieren und Neues dazu lernen.

Auch im Bildnis ist, oder sollte sein, nicht einfach der betreffende Mensch abgemalt, sondern es sollte allen Anforderungen eines jeden andern Bildes genügen, wenn es den Anspruch auf ein Kunstwerk machen will. Die erste Anforderung dafür ist durchaus nicht die Ähnlichkeit; für den Besteller mag es das Wichtigste sein, mit dem Kunstwerk hat es nichts zu thun. Lenbach's Frauenporträts zeichnen sich oft durch eine vorteilhafte Unähnlichkeit aus, ohne je im gewöhnlichen Sinne des Wortes geschmeichelt zu sein; ihrem Kunstwerte thut das in nichts Abbruch. Wenn es dem Künstler gelingt, in seinem Bilde einen Charakter, einen ganzen Menschen hinzustellen, zu dem ihm der Porträtirte auch nur die Anregung geboten hat, und es ist mit durchaus künstlerischen Mitteln dargestellt, so erfüllt es alle Ansprüche an ein Kunstwerk. — Natürlich muss ein Mensch wie Lenbach dahinter kommen; gewöhnliche Sterbliche werden gut thun, dem Individuum aufs feinste nachzugehen und froh sein, wenn sie deren seelisches Gehalt klar genug auf die Leinwand gebannt haben. Soweit von dem zeichnerischen Teil. — Aber es giebt auch eine koloristische Ähnlichkeit; ich meine damit nicht, dass die rote Nase des Herrn Huber auch mit genügend viel Zinnober gemalt ist, sondern die Stimmungsähnlichkeit, das für das Individuum richtig mitempfundene Milieu, das seelische Fluidum, von dem die Farbe redet. Wenn der Maler also neben dem Bestreben, seinen Besteller bezüglich der Ähnlichkeit zu befriedigen, auch ein Kunstwerk schaffen will, so wird er seine definitive Arbeit nicht eher anfangen, als bis er mit dem gestellten Ganzen so zufrieden ist, dass es zum Motiv eines Bildes dienen kann. Ganz besonders für das zu zweit bemerkte, die

Stimmungsähnlichkeit, ist es notwendig, dass er keinen Menschen malt, den er noch gar nicht kennt. Hat er einen oder eine Unbekannte zu porträtiren, so sollte er die Person erst so lange beobachten, bis er sich eine feste Auffassung von derselben und ihrem wahren Milieu gebildet; er sollte ihre Lebensart und Gewohnheit, ihre Kreise, ihre Seele kennen lernen, mit ihr viel reden, kurz, sich des ganzen Menschen bemächtigen. Das was man nicht kennt, kann man nicht darstellen. Hat man es aber gut kennen gelernt, so wird sich dem Künstler bald eine bestimmte Auffassung als etwas innerlich Geschautes offenbaren, das sich mit jedem Tag zu mehr Klarheit durchringt. Ein hastiges Anfangen führt entweder zu Dutzendporträts oder zu einem Schiffbruch, nach dem der Maler von vorn beginnen möchte, wenn es ihm die Verhältnisse gestatten.

Wie er anfängt, das richtet sich natürlich nach der Natur seines Talentes. Der eine wird unzähliche Skizzen machen, und sich so nach und nach klären; der andere wird nur beobachten und so lange Stellung und Umgebung probiren, bis er das Rechte gefunden. Nur eins sei hier über das Wo gesagt. Die üblichen Ateliers eignen sich nur der Ungestörtheit während der Arbeit und der Bequemlichkeit bezüglich des Materials wegen gut zu Porträts. Schon das Licht ist meistens abscheulich. Diese Räume mit dem ewig nach Norden gerichteten Fenster, in das nie ein zitternder Sonnenstrahl sich verirrt, erinnern mich stets an feuchte Keller, in denen einem nach einiger Zeit unheimlich wird. Und ganz abgesehen davon: man sieht den Menschen ja sonst nie im Leben in dem scharfen, von einer Seite kommenden Licht, was denkbar unmalerisch ist, wenn es nicht durch durchsichtige Stoffe gedämpft und zerstreut wird. Es eignet sich ja ganz gut für Studirende, die in der scharfen Trennung zwischen Licht und Schatten zeichnerisch gut die Formen kennen lernen, aber nicht zum Malen. Wie viel feiner ist das zerstreute Licht der Wohnungen — wobei indessen nicht der geschmacklosen Fenstereinteilungen der Mietskasernen, mit je zwei und drei schmalen Fenstern in jedem Zimmer das Wort geredet sein soll, die jeder Einrichtung Hindernisse in den Weg legen — oder die zarte Dämmerung des Oberlichtes. Steht aber nur das Atelier zur Verfügung, so suche man es wenigstens durch Vorhänge von gazeartigen Stoffen, z. B. Pomasin, zu verfeinern und zu dämpfen, wodurch jenes zarte Rieseln des Lichtes entsteht, das jedes Malerauge entzückt und so annähernd die gewohnte Belichtung des Gesichtes herauszubekommen; man suche durch Wandschirme lauschige Dämmereckchen herzustellen, in derem Helldunkel eine malerische Beleuchtung entsteht oder suche sonst etwas: nur nicht das kreidige gräuliche Nordlicht mit seinem Schwarz und Weiß.

Wenn es geht, suche man den Menschen in seiner eigenen Häuslichkeit zu fassen. Die wenigsten Besteller werden dort zwar Staffelei und Paletten haben wollen, in gewissen Fällen aber geht es doch. Man entgeht dann auf alle Fälle dem oft so geschmacklosen „Hintergrund". Es wird jedenfalls leichter sein, die Hausfrau in ihrem Boudoir oder den Gelehrten am Schreibtisch zu malen, als im Atelier, besonders bei Anfängern, die noch über keinen ausgedehnten Atelierapparat verfügen. Wenn es geht, kann man ja auch im Atelier eine solche Auffassung stellen, bedenke jedoch, dass eine auffallende Zuthat von solchen Attributen unfein wirken würde, ebenso wie diskrete Zuthaten das Ganze ungemein verfeinern und stimmen können. Mir schweben bei solchen Porträts und besonders denen von Frauen stets die Engländer und Schotten vor, deren unnachahmliche Vornehmheit des Arrangements und des Farbenbouquets uns viel Anregung geboten hat. Besonders hat Whistler mit seinem zurückhaltenden Farbenzauber ganz neue Bahnen gewiesen. Wie ungemein malerisch auch ganz ruhig getönte Flächen oder gerade diese beim Porträt wirken, sehen wir z. B. bei Van Dyck; indessen darf sich niemand verhehlen, dass gerade diese schlichte ruhige Tönung zu einer koloristischen Lösung bei weitem mehr der Meisterschaft bedarf, als ein Stück Interieur. Diejenigen, die es nachmachen möchten und es mit einem beliebigen dunkel getönten Hintergrund gethan glauben, zeigen, dass die Vorstellung eines koloristischen Problems ihnen noch nie aufgegangen. — Es gab einmal eine Zeit in Deutschland nach der Gründerperiode, als alle Kommerzienrätinnen und Bauunternehmer sich in Öl malen ließen, was ja an sich ganz schön war. Allein es bildete sich dabei, besonders in Berlin, eine ganz unerträgliche Art von Protzenmalerei heraus, bei der man sich nicht genug thun konnte in farbigen Samt und Seidenstoffen; da musste als Hintergrund möglichst eine Plüschdraperie in Altgold hängen, davor ein Atlaskleid, natürlich dekolletirt, bei dem alle Falten mit photographischer Genauigkeit bis herunter gemalt waren — zum Greifen! Sie lebt heute noch, besonders in Berlin. Neben Porträts von Künstlern berühren sie wie die Tanzmusik beim Herrn Kommerzienrat Cohn gegen die vornehmen Tongedanken einer Beethoven'schen Symphonie. Ist der Farbensinn eines Malers genügend ausgebildet, so wird er sich von selbst nicht dazu verstehen, eine solchen Bestellern adaquäte Malerei zu geben. Er kann die unvornehmste Person der Welt doch vornehm malen, nicht vornehm machen, sondern sie als das geben, was sie ist, aber mit vornehm künstlerischen Mitteln. Boldini giebt einige gute Beispiele dafür.

Man braucht nicht Lenbach nachzuahmen und kann doch das Prinzip aufrecht erhalten, jedem Ding nur die Ausführung zu geben, die es bedarf, um künstlerische Sprache zu erhalten.

Das Porträt führt zum Stillleben. Diese Entwicklung soll nicht die historische sein. Schon beim Milieu des Porträts wird man sehen, welch feiner malerischer Reiz in den zufällig entstehenden Nebendingen auf dem Bilde liegt; in dem Tischchen mit Büchern oder einer ein-

fachen Vase mit den matten Blüten darin. Und bald kann man sehen, wie diese Zuthaten bildmäßig aufgefasst zum Selbstzweck werden können. Gerade das Stillleben hat eine große Entwicklung in diesem Jahrhundert durchgemacht. In einer Zeit, als man Malerei überhaupt verlachte, gab es den Begriff Stillleben nicht und bei den ersten tastenden Versuchen, sich die Malerei wiederzugewinnen, wusste man noch nichts von den feinen Stimmungsqualitäten desselben. Mit dem Steigen der Malerei hob es sich mehr und mehr, bis es sich heute an den völlig gleichberechtigten Platz in der Malerei gestellt hat, wie die stolze „Historie“, wenn sie noch lebt. Es heißt nicht mehr: 6. Das Stillleben.

Wie es gemalt ist, darauf kommt es an und nicht was gemalt ist. Und alle gute Malerei ist recht, Stimmung zu erwecken. Nur muss man sich unter Stillleben auch nicht mehr das vorstellen, was man 1850 darunter verstand: einen Aufbau von Früchten in einer an sich schönen Vase und alles in der Art der holländischen Kleinmeister, deren Werke oft halb Kunstwerk, halb Kunststück sind, durchgeführt, nur nicht so gut, wie diese. Der Franzose giebt den Begriff viel richtiger: nature morte, es ist kein Lebewesen (höchstens ein totes) auf dem Bilde, auch kein paysage; ein Stück Natur, das zwischen beiden liegt und jedes Stück Natur ist malenswert.

Nur soll man sich das Stillleben suchen und nicht aufzubauen suchen — wenigstens kann das letztere nur der, welcher schon sehr viel ähnliches in der Natur beobachtet hat. — Wir kommen in eine dunkle Küche. Die Bäuerin hat gerade Gemüse gereinigt, auf dem nassen Tische liegen die Früchte, das Messer glänzt dazwischen heraus, ein blankes Kupfergeschirr steht daneben und das Licht fällt gedämpft durch das hohe kleine Fensterchen darauf: ein Stillleben.

Oder: wir waren beim Gärtner. In der dunklen Ecke des Treibhauses hatten die Mägde Kränze gebunden, verlorene Blüten liegen vergessen umher; vorn noch ein fertiger Kranz, Dämmerung sank darüber: ein Stillleben.

Oder: wir sind gerade vom Diner aufgestanden. Halbgeleerte Sektgläser stehen umher, geschälte Orangen, halb zerschnitten, sind liegen geblieben, gefüllte Schalen mit Knackmandeln stehen dazwischen. Von vorn wirft der scheidende Wintertag matte blaue Lichter herein, während von hinten ein warmer rötlicher Schein von den Lampen, die der Diener gerade angezündet, über alles fällt: ein Stillleben.

Dem Maler begegnen auf Schritt und Tritt solche, vom koloristischen, also rein künstlerischen Standpunkt aus höchst reizvolle Aufgaben. Selbstverständlich ist es, dass in den meisten der angeführten Fälle es nicht möglich sein wird, alles an Ort und Stelle zu malen. Aber man wird die Anregung benutzen und alles an einem sicheren Platz ähnlich stellen. Allmählich wird man auch darauf kommen, ähnliche Kompositionen frei zu erfinden, vielleicht durch Anregung einiger malerischer Gegenstände, die man gerade hat. Das Beobachten der Natur bewahrt davor, sich eine Vorstellung vom Stillleben im prunkvollen Aufbauen von schönen Gegenständen zu denken. Nicht kunstgewerblich vollendete Gegenstände machen die Schönheit des Stilllebens aus, sondern der malerische Reiz der Ensemble. Ein alter glasirter Topf ist deshalb viel malerischer, als der schönste Tafelaufsatz.

Das Stillleben führt zur Landschaft. Wir führen es unter freien Himmel und erweitern den Raum — die Landschaft. Das Streben des Dilettanten ist gewöhnlich darauf gerichtet, irgend eine hübsche Ansicht aufzunehmen. Der Künstler richtet in der Sprache der Töne ein Gebet an die Schönheit; dieser Satz gilt nirgends mehr als in der Landschaft, in der durch keine Laster und Leidenschaften entstellten Natur. Durch Gegenüberstellung von Tönen möglichst viel zu sagen, das ist seine Aufgabe, das Berichten über schöne Architektur, interessante Gegenden und Reiseerinnerungen überlässt er dem Photographen.

Trotzdem wird dem Künstler nicht jede Gegend gleich zusagen, die eine wird ihn kalt lassen, die andere ihn begeistern. Aber er soll seine Wahl nicht nach der gerade herrschenden Mode richten, sondern nach seiner eigensten Empfindung. Die Zeit, dass man nach Italien gehen musste, ist längst vorbei. Damals war des Anfängers Streben vor allem darauf gerichtet, einen guten „Baumschlag“ zu zeichnen. Calame und Schirmer waren Vorbilder gewesen. Noch bis vor ganz kurzem glaubten viele, sie müssten unbedingt aus Holland ihre Motive holen, um auf der Höhe zu sein. Auch das hat sein Gutes gehabt. Hollands weiche Luft ließ manchem die intimen Reize der Atmosphäre aufgehen und die Schlichtheit seiner Häuschen und Bewohner ließ sie den malerischen Reiz im Unscheinbaren finden. Aber auch das hat seine Mission erfüllt und muss ein Ende haben. O schlimme Mode! Hat denn nicht jeder Mensch seine Heimat, seine traute Heimat, deren Plätze und Straßen, Wälder und Wiesen, deren Hügel und Berge, Fluss oder Meerstrand ihm sein Wiegenlied gesungen, die ihm heut noch in zärtlichen Worten lange Geschichten erzählen, von dem Glück seiner Kindheit, dem Schwinden der Jahre, vom Kommen und Gehen; wo jeder Stein und jeder Baum lebt und redet, wo die gewundenen Linien der Straßen, hinter denen das Kind die „Welt“ ahnte, ihm heute noch Symbole einer ungestillten Sehnsucht ins Weite bilden? O hohes Lied der Heimat! Besänne sich ein jeder auf sie, es stände besser um die Verinnerlichung der Kunst, die gerade die vornehme Schar der Modernen, die sich zum Schutz gegen das hässliche Modegeklingel zusammengethan, anstreben. Dort findet ein jeder was er braucht, um etwas zu sagen, wenn er überhaupt etwas zu sagen hat. Hier findet er Formen, die sein Eigentum sind,

weil er sie kennt, hier findet er Feinheiten, die die Scholle keinem andern verrät, als ihrem Sohne. Hier ist er Herr, der in der Welt draußen nur Gast ist. Hier ist er stark, weil er die Erde liebt, wie das Kind die Mutter liebt, um so heißer liebt, wenn er Thränen auf ihr geweint; hier wohnen die Träume seiner Kindheit, die auch im traurigsten Leben wie der Stern des verlorenen Paradieses herüberschimmert; hier wird er nicht suchen, was er zu sagen hat, weil es die Mode erforderte, sondern die Zungen werden über ihn kommen und er wird reden, wie einem, dem das Herz voll ist. Und deshalb wird sein Mund keine Lügen sprechen. Und das ist das erste Gesetz.

Das alles vorausgesetzt, wenn er überhaupt reden kann, wenn ihm die Sprache der Formen und Töne gegeben ist, die ihn zum Künstler macht. Aber wenn ihm die Gabe verliehen ist, so wird er sie so in den Dienst des wahren Ideals und nicht in den des Modeidols stellen.

Das maßgebende beim Malerischen soll stets die Farbe sein, die Form ordnet sich vollständig unter und die Farbe bestimmt das Motiv. Da nun die Farben der Natur vermöge des atmosphärischen Einflusses und des Sonnenstandes beständig wechseln und dasselbe Stück Natur jeden Tag hunderte von verschiedenen Stimmungen bieten kann, ist es klar, dass man eigentlich nie von einem „Motiv“ reden kann, das sich da oder dort befindet. Das malerische Motiv ist eben die Stimmung, die sich über das materielle breitet, welches so gleichsam nur der Träger der Stimmung wird. Es giebt auch nie Motive an sich. Jedes Motiv muss individuell offenbar werden, denn ein jeder Mensch sieht die Welt mit seinen Augen an und einem jeden erscheint ihre Poesie in etwas anderem. So ist die Natur gleichsam nur ein Vorwand, an die er anknüpfend im Grunde nur sich selbst giebt. Das ist das Wesen des Kunstwerks.

Die Landschaft führt zum Figurenbilde. Sie bevölkert sich; in die Wiesen ziehen die Hirten, in die Felder die Landleute ein, in den Gärten wird gearbeitet, Kinder bevölkern die Fluren — dort die Arbeit, hier die Idylle. Sie setzen sich fort in den Wohnungen der Armen und Reichen, der eleganten Frau, der Gesellschaft, auf den Straßen und in den Hütten der Proletarier. Und von dem Körperlichen löst sich das Geistige los; die Formen werden Symbole, das Reich des Übernatürlichen öffnet sich. Wie wird nun meistens das erste Bild begonnen? Ist der Maler über den zopfigen Respekt vor der traditionellen Einführung durch die Historie hinaus, so wendet er sich gar häufig, statt an sich selbst, an Vorbilder. Nicht an das, was er zu sagen hat, denkt er, sondern an das, was ihm auf der vorjährigen Ausstellung am meisten imponirt hat. Und so entstehen die Holländer Bilder der Dutzendmaler der verflossenen Jahre, die schon viel wohlverdienten Spott haben einstecken müssen. — Es ist nun an sich noch durchaus kein Zeichen von Talentlosigkeit, wenn sich der Maler nicht von früh an gleich selbst findet. Mehr oder minder muss ja ein jeder suchen, wofür er geschaffen ist, und nur Genies wie Menzel, Klinger betreten mit ihrem ersten Schritt schon die Bahn, deren Erfüllung ihre Mission ist. — Der Anfänger soll sich nicht davon abschrecken lassen, Dinge darzustellen, an denen es ihm wirklich liegt, weil es heut grad nicht Mode ist, sie darzustellen. Etwas ganz eigenartig und individuell Gesehenes wird stets den Beifall der echten Künstler finden.

Unsere akademische Erziehung lässt es noch immer, ganz abgesehen von den klassicistischen Idealen, als das Ehrenwerteste erscheinen, Figurenbilder zu malen, obgleich viel weniger Talente dazu hinneigen, als sich damit abgeben. Hat doch die ganze Münchener Akademie keine Fakultät für Landschaft[1]), Stillleben ebenso und das Porträt wird als Lückenbüßer angesehen. Und doch lehrt uns ein Blick in die moderne Kunst, dass jedes Fach gleichbedeutend als Selbstzweck ist und sogar nur der viel kleinere Teil auf Figurenbilder fällt.

Es ist wohl selbstverständlich, dass man die Figuren in denselben Lichtbedingungen stellt, wie man sie malt. Trotzdem ist die Realisirung dieses Grundsatzes schwer durchzuführen, da dann z. B. alle Vorgänge im Freien auf die warme Jahreszeit verlegt werden müssen, obgleich gerade der Winter die Hauptthätigkeit des Malers einschließt. Nach Studien malen werden die wenigsten wollen und sich eine Freilicht-Beleuchtung im Atelier durch Reflexe etc. herzustellen, wird nie zu etwas Ehrlichem führen. In großen Städten trifft man häufig auf Glashäuser, aber auch in denen wird nicht immer das gewünschte Ziel erreicht. Man denke sich allein den Fall, dass draußen Schnee liegt, so wird man so viel weiße Reflexe erhalten, denen selbst durch Aufhängen von Tüchern etc. nicht abgeholfen ist. Zum wenigsten giebt es dann nie die Beleuchtung, die zu dem gegebenen Stimmungsmotiv passt, wie z. B. direkten Sonnenschein, oder das grüne Licht einer Laube. Wer so etwas wirklich überzeugend darstellen will, muss es unter den Bedingungen im betreffenden Raum malen. Der Maler sollte sich deswegen von vornherein der Schwierigkeiten solcher Aufgaben bewusst werden und lieber das Beginnen derselben auf geeignete Zeiten verschieben. — Spielt der Vorgang im Innenraum, so sollte sich ganz besonders der Anfänger die Bedingungen desselben genau stellen. Gerade auf den Komponirschulen der Akademieen trifft man viel die verderbliche Lehre, dass man den Raum um die Figuren herum nach Zeichnungen oder Photographieen aus dem Kopf stimmen könnte. Wenn auch Meister, deren Können durch lange Erfahrung gestärkt ist, dieses Verfahren einschlagen können, so dürfte es

1) Beim Lesen der Korrekturen [illegible] Berufung Zügel's. Also ein Fortschritt!

Anfängern stets gefährlich sein und man sieht sehr häufig trübselige Resultate solcher Bestrebungen. Wie es anzufangen, ist schwer zu beschreiben; hie und da wird man die Bedingungen des Raumes doch nachahmen können, häufig wird man mit Bild und Modell in die betreffenden Räume ziehen müssen, beides verbinden, große Studien im Raum malen etc.; jedenfalls sich nicht mit einer Lösung begnügen, die nur den Laien durch erzählende Deutlichkeit befriedigt, dem Maler aber keine Qualitäten zeigt.

Es giebt auch wieder gewisse Begabungen, die dem Zuge derselben folgen, wenn sie bald von einer abhängigen Nachahmung der Natur zu einer freieren, unabhängigeren übergehen, solche, deren Schaffen von Anfang an nur auf das Große, auf das Bestreben, mit den einfachsten Mitteln das zu sagen, was sie empfinden und dadurch eine um so eindringlichere Sprache zu reden. Indem sie den Reiz des Zufälligen in der Natur verschmähen, geben sie gleichsam nur den Extrakt derselben, das zusammenfassende Erinnerungsbild. Mehr oder minder sind das alle genialen Zeichner, von Rethel, Schwind und Ludwig Richter bis zu Klinger; aber auch die Maler Böcklin, Marées, Thoma, Stuck etc. gehören dahin. Dass auch eine solche Kunst nur lebensfähig ist, wenn sie sich mit Natur sättigt, ist selbstverständlich; die Aufnahme geschieht bei jedem Künstler in gleicher Weise: durch die Natur. Nur die Wiedergeburt zeigt sie hier in verändertem äußeren Gewande, das das Innere noch deutlicher zu Tage treten lässt, als in der Natur, wo es versteckt liegt und eben nur Sonntagsaugen sich offenbart, während das Kunstwerk deutlich zeigt, welche seelische Emotionen durch das Sichtbarwerden der Natur in dem Künstler erweckt werden.

Ein Weg zu dieser Kunst kann niemand gezeigt werden und nur der, dem er vorgezeichnet ist, kann ihn gehen. Vorab dem Studirenden, dem Anfänger kann nur geraten werden, nie von der Natur zu abstrahiren; wie seine Begabung auch sein möge, wird ihn die strengste Naturnachahmung doch stets auf den richtigen Weg führen. Denn das Abweichen von dem Sinnfälligen darf nicht ein gewolltes, beabsichtigtes sein, sondern der Künstler muss einer inneren Notwendigkeit folgen, er muss es so sehen: nicht als ob seine Augen optisch anders konstruirt wären, aber seine Vorstellungsbilder werden andere. Das ist die wahre Lehre des Impressionismus, dass sich im Künstler die Eindrücke als keimende Kunstwerke niederschlagen. Man hat das entstellt und die Menge denkt sich folgendes darunter: dass der Impressionist nur den Moment einer Beobachtung, der ihn malerisch gereizt, wiedergeben wollte. Das könnte aber am Ende die farbige Momentphotographie am besten. — Jeder moderne Künstler ist mehr oder minder Impressionist: er will die Stimmungsmomente, die er beim Anblick der Natur empfunden, farbig wiedergeben. Die Verwendung der Photographie lässt von Tag zu Tag nach und ich wüsste verschwindend wenige feine Künstler, die sie zu ihren Bildern benützen. Denn zum ersten sagt uns beim Malen, wo es nur auf den Toneindruck ankommt, die farblose Photographie rein gar nichts und ist erst die farbige da, so wird die subjektive Farbenempfindung noch allein von Wert sein. Und auch rein zeichnerisch ist sie nicht von Belang: die Ausführung, die die scharfe Photographie zeigt, hat das Kunstwerk nicht nötig und ist nur für Laien da; und die große Zeichnung wird der Künstler stets nur vollkommen vor der Natur und aus sich heraus geben können. Je mehr sich die Wissenschaft der vollkommensten mechanischen Reproduktion nähert, desto weiter muss sich die Kunst von dem gleichen Ziel entfernen. Mit andern Worten: von dem Tag an, wo die farbige Momentphotographie ihren Höhepunkt erreicht, ist der Kunst nicht der Garaus gemacht, sondern sie ersteht, von ihren letzten Schlacken befreit, in neuem Glanze; mit ihr wird nicht dem Naturstudium, sondern der Bestrebung, die nur im objektiven Nachbilden der Natur ihr Endziel sieht, ein Ende gemacht, um der individuellsten Kunst das Feld zu räumen.

Zum Schluss noch einiges über den Malerberuf.

Zuerst die pekuniäre Frage dabei. Es ist zwar Thatsache, dass die allerwenigsten großen Künstler als Söhne von vermögenden Leuten geboren wurden und daraus geht wohl hervor, dass Mittellosigkeit nicht unbedingt ein Abhaltungsgrund zur Ergreifung der Künstlerlaufbahn sein sollte. Wenn das Genie nicht vorher untergeht, wird es schließlich stets triumphiren. Ist das Genie nun dabei aber ein recht unpraktischer Mensch, wie zumeist, so triumphirt es oft erst als toter Mann. Die Zahl dieser Märtyrer ist groß, immerhin sind sie nicht im Elend verkommen, sondern nach der allergrößten Mehrzahl in wohlhabenden Verhältnissen, nur ohne die ihnen zukommende Stellung, gestorben. Diese Erwägung wird nun ganz gewiss kein wirkliches Genie abhalten, die Dornenbahn zu beschreiten, denn es liegt in seinem Wesen begründet, dass er sie gehen muss und die Hoffnung, zu reussiren, wird ihn nie verlassen. Nur sollten sich alle die, die nicht diese Notwendigkeit in sich verspüren, hüten, diesen Spruch auf sich anzuwenden. Im Anfang sprach ich davon, dass aber gerade diese oft pekuniär am meisten erreichen und sich, in Erwägung dessen, ganz gewiss nicht zu Gunsten der Kunst, abhalten lassen, Maler zu werden. Aber auch ein Erfolg nach dieser Seite ist mehr als fraglich und ein jeder sollte sich ernsthaft überlegen, ob er nicht zu den $^9/_{10}$ derjenigen gehört, die untergehen oder sich zum größten Teil später verwandten Berufszweigen zuwenden. — Wie lange die notwendigsten Mittel zum Studium reichen müssen, ist schwer zu sagen; gut ist jedenfalls, wenn sie 6—7 Jahre währen; ob der Ausgebildete jedoch dann auch nur annähernd sich erhalten kann, ist beim Maler rein gar nicht zu sagen. Die Erfahrung hat gelehrt,

dass viele früh dazu kommen, sich eine Existenz zu gründen, bei weitem die meisten schwere Jahre durchzumachen haben.

Seit etwa 10 Jahren haben die Frauen angefangen, sich das Gebiet der Malerei zu erobern. Waren noch vor 1870 Malerinnen Seltenheiten, so fehlt jetzt nicht viel, dass sie denselben Prozentsatz darstellen, wie die Maler. Bei sehr vielen steht allerdings das Malen nicht höher, als das Sticken oder Holzbrennen oder sonst eine Beschäftigung, die die Zeit angenehm vertreibt. Zudem ist der Aufenthalt in den Ateliers amüsanter, als der in Stickschulen und bringt einen eigenen romantischen Nimbus. Immerhin ist die Bewegung gut, denn sie bringt durch die zukünftigen Mütter Verständnis oder doch Interesse für Kunst in Familien, die ihr sonst ganz fern stehen, sie verfeinert den Geschmack und bildet das Auge. Eine recht große Anzahl Damen steht jedoch heute den Männern als vollgültige Konkurrenten gegenüber. Wie in der Musik, sind sie selten kühne Bahnbrecher, dafür aber desto feiner anempfindende Talente und ihr malerischer Sinn hebt sich von Generation zu Generation derart, dass derjenige, der es zu beobachten Gelegenheit hat, mit Überraschung sieht, dass gerade das malerische Empfinden der Frau näher zu liegen scheint, als dem Manne, der sich seiner Aufgaben oft mit einem ganz unnötigen Aufwand von Kraft und Schwerfälligkeit entledigt, wo die Frau mit einer gewissen angeborenen Anmut und Geschicklichkeit die Aufgabe spielend löst.

Bietet gerade die Malerei den Frauen oft einen angemessenen Beruf und angenehme sociale Stellung, so hat er auch seine Schattenseiten. Ein weibliches Künstlerproletariat wäre weit schlimmer, als ein männliches, aus dem einfachen Grunde, weil die Frau weniger geschützt ist. Naturgemäß mischen sich bei dem starken Andrang ein großer Prozentsatz von haltlosen Charakteren dazu, die leicht auf Abwege geraten können, um so mehr, da die unreifen Köpfe der meisten Studirenden Unpassendes oft für geniale Erlaubtheiten halten und den bisher üblichen Ton der guten Gesellschaft als Spießbürgertum perhorresciren, was um so peinlicher wirkt, wenn es Frauen sind. Thatsächlich ist auch schon in sonst noch ganz unverdorbenen Kreisen häufig ein Ton eingerissen, der für die notwendige Begleiterscheinung der Kunst proklamirt wird, die Frauenemancipation aber von ihrer nicht schönen Seite zeigt. Der Künstlerberuf bringt die Mädchen leicht mit Dingen und Kreisen in Berührung, die ihnen lieber fremd blieben, zum Künstlertum auch durchaus nicht notwendig sind. Von den Lehrern und dem elterlichen Einflusse wäre da das Beste zu erwarten, soweit die Eltern überhaupt über die Verhältnisse genügend orientirt sind; bis jetzt sind die erwähnten Missstände auch noch durchaus keine typischen.

Bei jungen Leuten der männlichen Studirenden liegen gleiche Befürchtungen nicht so nahe. Denn zum ersten werden allen jungen Männern, wess Standes sie auch seien, die Versuchungen so nahe geführt, dass es Märchen sind, dass die weiblichen Modelle für die studirende Jugend eine besondere Gefahr bildeten. Studenten oder junge Leute praktischer Berufsarten sind um kein Haar sittlicher als Kunststudirende. Im Gegenteil: den letzteren wird über so manche Dinge der Schleier derart von dem Auge gezogen, dass sie gänzlich ihre Anziehung verlieren, während die verhüllten Reize, die Ursachen einer verdorbenen Phantasie, bei jenen viel eher in den Sumpf führen, eben ihres phantastischen Schimmers wegen, ohne dass sie es auch nur wissen. Es ist doch eigentlich schlimm, dass ein Durchschnittsmensch beim Anblick eines nackten weiblichen Körpers vor allem zuerst nur sexuelle Gedanken hat. Bei einem Künstler ist das weit weniger der Fall; er kann thatsächlich ganz in der Schönheit aufgehen, ohne irgend welche andere Erregungen unterdrücken zu müssen. Wer steht da höher?

Der Laie hat von Modellen meist eine falsche Vorstellung. Er denkt sich unter Modellen üppige, verführerische, rosige Weiber, die ihre Reize in holder Scham preisgeben, wie er sie auf gewissen Bildern häufig sieht. Thatsächlich besteht die Kaste der Modelle aus blöd dreinschauenden Geschöpfen, mit Dienstmädchengesichtern, selten mit durchaus gutem Wuchs, sondern meist nur teilweise brauchbar, mit jämmerlich verschnürtem Brustkorb und den verkrüppelten Füßen der ganzen „civilisirten“ Menschheit. Dabei unsauber, mit fettigem Haar. Der Maler lässt die Kleider meist mit einer gewissen Sorgfalt an Stellen legen, auf denen er sich nie setzt. Blöd und ohne Scham entkleiden sie sich, ohne Anmut stehen sie da. Selten verirrt sich einmal ein hübscheres Exemplar darunter, eine Schönheit nie. Ich spreche von dem Typus der deutschen Modelle. Die Italienerinnen zeigen oft bei noch etwas größerem Schmutz einen Anklang an antike Formen, Französinnen bei noch stärkerer Verkrüppelung durch Corset und Stiefel etwas mehr Grazie in den Bewegungen. Der allgemeine Eindruck bleibt meist derselbe.

Dass es hie und da Malern gelingt, Personen als Modelle zu erlangen, die über die ganze verführerische Anmut der Weiblichkeit verfügen, ändert daran nichts; der Typus der Modelle bleibt sich gleich.

Und so ist es auch ungefähr um den Nimbus bestellt, den das Bohèmeleben des Malers im allgemeinen ausübt, der oft stark genug ist, um junge Leute zu der Wahl der Künstlerlaufbahn zu bestimmen. Was schweben ihm da für phantastische Träume vor, von üppig ausgestatteten Ateliers mit den schwellenden Kissen auf weichen Ottomanen, den herrlichen Gemälden da hinten im Grunde, reizenden jungen Mädchen, die die Modelle dazu gewesen, gerade so süß, wie die gemalt gesehenen; von dem genialleichtsinnigen Leben, den Künstlerfesten!

Nein, das sind Phantasieen; das Atelier ist eine Werkstätte, nichts anderes. Nicht alle Leute haben das

Geld Makarts und die Lust daran, sich ihre Werkstätten als Märchenräume zu verbauen.

Wisst ihr, wo sich das Kunstleben konzentrirt, wie es bei ernsthaften Künstlern aussieht? In den trostlos langen, öden Straßen, hinten in den Rückgebäuden liegen die Ateliers. Große kahle Räume, weiß getüncht. Kellerartig fällt das kalte Nordlicht herein, nur selten findet sich noch ein anderes Fenster oder ein Glasausbau. Das Mobiliar ist bescheiden. Ein Polstersitz oder ein flacher Divan, ein antiker Schrank, ein paar Hocker aus schlichtem Holz, ein großer Tisch mit den Malgeräten. Die Hauptsache im Raum ist das Werk. Die Wände sind frei, um Platz für das Stellen und Arrangiren des Modells zu lassen. Und wenn es dunkelt, dann wäscht der Maler seine Pinsel und geht müde und in Gedanken an seine Arbeit fort, zum Essen. — So sieht es zumeist bei denen aus, die die Kunst ernst genommen, die ihre Achse um ein Stück vorwärts bewegt haben. Es giebt auch einige Glückliche, denen ihre Kunst die Mittel bescheert hat, sich einen Palast zu bauen, wie Lenbach es that. Aber auch in seinem hohen Raum, wo er zumeist arbeitet, siehts ernst genug aus.

Und dann giebt es ja auch noch genug Hanswurste, die mehr wegen ihres Ateliers als der Bilder drin Maler sind, jene, zu denen die Fremdenführer die Reisenden führen. Ihre Werke zeigen dann, was an ihnen ist.

Das Leben des modernen Malers ist nicht so romantisch, wie die meisten glauben, aber auch nicht so gigerlhaft, wie man nach den „Fliegenden Blättern“ oft annehmen müsse.

Dann die Künstlerfeste! Auch die spiegeln sich in den Augen der Draußenstehenden anders, als sie sind. Ganz gewiss wird der Künstler, wenn etwas derartiges zu arrangiren ist, das Vollkommenste darin leisten. Nur ist es eine irrige Annahme, dass diejenigen, die sich heute für derartige Zwecke hergeben, die großen Künstler wären. Diese haben in den meisten Fällen mehr zu thun, als Wochen mit solchem Firlefanz zu vergeuden. Es gab einmal eine Zeit, es war Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre, als nach trostloser Nüchternheit der Farbenrausch der neu entdeckten Renaissance in der Künstlerwelt festlichen Einzug hielt. Damals, als altdeutsch die Losung war, blieb niemand von der Bewegung unberührt. Alles, auch die ältesten Künstler machten sie mit und versuchten sich mit allen Mitteln in den Rausch der Farben und des Prunkes zu versetzen. Da hatten die Künstlerfeste eine gewisse Mission und auch die Bilder aus jener Zeit muten ein wenig wie Künstlerfeste an. Diese Zeit ist längst vorüber, das Gute derselben ist angenommen und verwertet. Die Künstlerfeste sind unzeitgemäß geworden. Es werden noch welche veranstaltet, es gehen sogar gute Künstler hin, aber auch nur aus dem Grunde, weil auch sie nicht über dem Menschen stehen und das Bedürfnis nach Tanz, Flirt und Sekt haben.

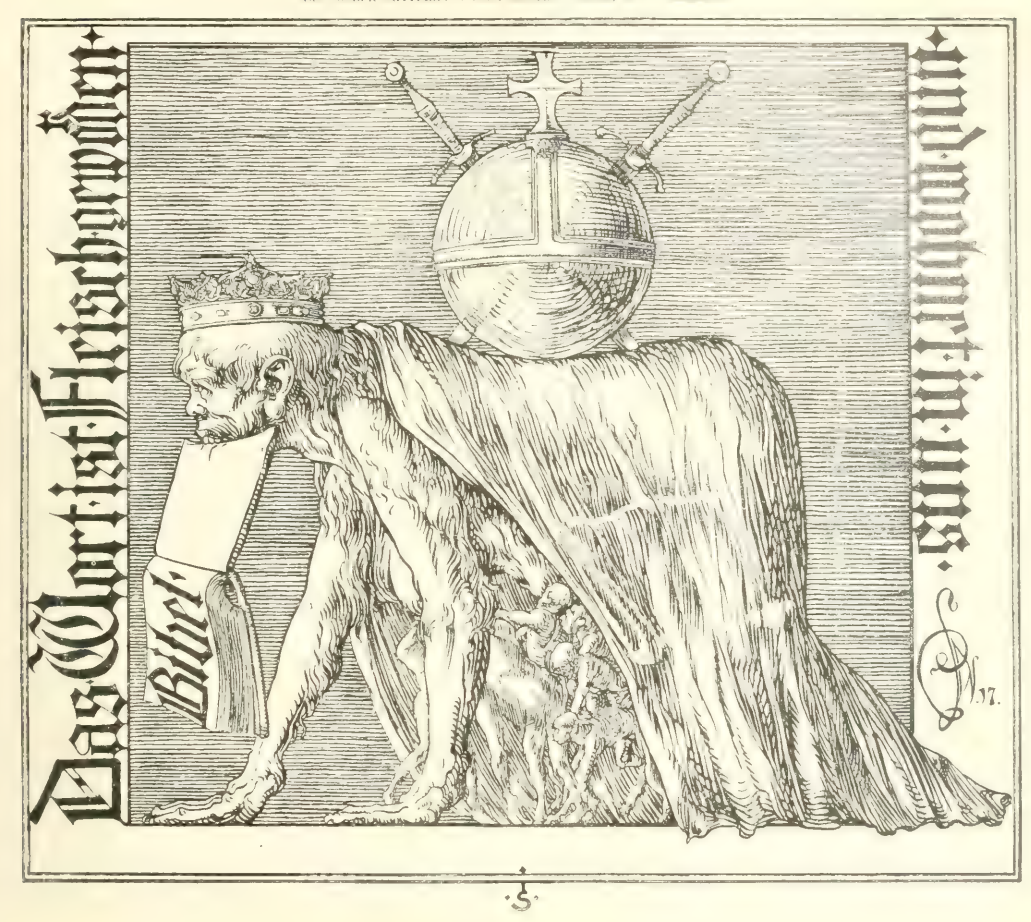
Die verbummelten Talente, deren Leben zwischen Arrangiren, Bier und dazwischen etwas flüchtig hingeworfener Arbeit dahinfließt, sind eine der betrübendsten Erscheinungen in der ganzen Malerwelt. Sie bilden eine ganze Kaste, aus der, wenn sie nicht ganz verkommen, dann alles mögliche hervorgeht: Gastwirte, Fremdenführer oder sonst etwas. Es giebt noch eine zweite Art von Unglücklichen, die auch der Kunst den Rücken wenden mussten, aus Not gezwungen oder weil sie nicht den Mut oder die eiserne Energie hatten, die Prüfungszeit zu bestehen. Oft sind es ungemein tüchtige Menschen, welche viel versprachen; aber sie mussten verwandte Berufszweige ergreifen, um sich und die Ihren zu erhalten.

Schließlich giebt es noch eine große Zahl, die Maler bleiben, wenn ihr Beruf noch den Namen verdient. Sie verdienen ihr Brot mit Farben und dem Pinsel, das ist das einzige, was an den Maler erinnert. Es sind nicht einmal die, die den Geschmack des Publikums korrumpiren, sondern sie arbeiten im Handwerk für Kunsthändler 4. Klasse, für Lithographen etc. und ihre Erzeugnisse beeinträchtigen nicht den Kunstmarkt.

Im allgemeinen werden diese Erwägungen wenig helfen, denn sie sind schon hundertmal ausgesprochen worden und haben nicht gehindert, dass sich das Heer der Unberufenen dem Malerberuf zuwendet. Der Zweck meiner Bemerkungen ist erfüllt, wenn ich einigen ernsthaften Talenten die Irrfahrten, auf denen sie zum Rechten gelangen, etwas verkürzen half und den Lehrern, die mit mir dieselben Ansichten vertreten, im Fördern künstlerischer Anschauungen bei ihren Schülern einen Dienst erwies.



Aus JOSEPH SATTLER'S Wiedertäufer. Verlag J. A. Stargardt.



JOSEPH SATTLER'S WIEDERTÄUFER.

JOSEPH Sattler hat sich vor vier Jahren durch seinen „Bauernkrieg" eingeführt. Es waren kräftige Bilder aus einer der wildesten Episoden deutscher Geschichte, überraschend nachempfunden, den alten Meistern der deutschen Kunst durch Art und Phantasie verwandt. Die bescheidene Ausgabe, die der junge Künstler damals im Selbstverlag wagte, bestand aus nur wenigen Abdrücken und ist selten geworden. Jetzt hat er eine ähnliche Aufgabe in breiterem Rahmen lösen können. Die „Wiedertäufer", [1]) die soeben in dem rührigen Verlage von J. A. Stargardt in Berlin erscheinen, bilden ein stattliches Heft von dreißig mannigfachen Bildern in verschiedener Technik und vortrefflicher typographischer Gesamtwirkung. Einige Proben daraus verdanken wir der Güte des Verlegers.

Sattler ist kein Illustrator im landläufigen Sinne. Er sucht nicht alles zu geben, sondern nur, was ihn eben anzieht. Der alten Zeit sucht er auch durch die Auswahl und die Form seiner Bilder gerecht zu werden: bald sind es Einzelvorgänge, bald Volksmassen, bald die Helden, bald Typen aus der ruhmlosen Menge; dazu Spottblätter in derbem Schnitt und voll kecker Satire, wie sie damals umlaufen mochten, und sinnreiche Sym-

1) Joseph Sattler, Die Wiedertäufer, Verlag von J. A. Stargardt, Berlin. 30 Blatt. Fol. Ladenpreis M. 20.

bole. Die denkwürdigen Ereignisse von Münster, der Aufruhr, das Königtum des Schneider-Propheten, die Kämpfe der Belagerung, die grausige Hungersnot, endlich der Sieg der bischöflichen Belagerer und das Ende der Häupter, das alles bot reiche Ernte für einen phantasievollen Bildner. Was wir an den früheren Werken des Künstlers geschätzt haben, findet sich auch hier wieder. An die energischen Blätter des Bauernkrieges erinnern die Kriegs- und Volksscenen, etwa die unheimliche Kalktaufe, wo auf die stürmenden Landsknechte von der Mauer herab zischender Kalk gegossen wird, oder das ergreifende Bild aus den letzten Tagen der Hungersnot, das der Künstler boshaft genug „Münsterisch Straßenleben" betitelt. Die düstere Tragik seines „Todtentanzes" hat Sattler einem anderen Blatte eingehaucht, das die Scharen der hohläugigen Hungernden vor dem Rathause schildert. In den mehr dekorativen Blättern, den Sinnbildern, den Spottblättern, erkennt man die geschickte Hand, die in den Ex-libris so reizvolle Anordnungen geschaffen hat.

Auf die Art der Wiedergabe seiner Zeichnungen hat der Künstler diesmal besonderen Wert gelegt. Hier ist ein erheblicher Fortschritt gegen den „Bauernkrieg", der gleichmäßig in Lichtdruck reproduzirt war. Die meisten Blätter der „Wiedertäufer" sind nach Strichzeichnungen in guten Ätzungen gegeben. Wo neben den Strichen ein leichter Ton erwünscht schien, ist der Lichtdruck herangezogen worden, ohne dass dadurch der Charakter einer Strichzeichnung geändert wäre. Die Gruppe der Hungernden ist nach einer Tuschzeichnung, ein anderes Blatt in sauberem Farbenlichtdruck reproduzirt. Ganz neu sind die Versuche, die der Künstler in Radirung gemacht hat: die große Ausgabe enthält deren drei, von denen in der allgemeinen Ausgabe zwei durch Lichtdruck nachgebildet sind. Hier erstrebt Sattler malerische Wirkungen nach Art der neuesten Schule; aus dem Halbdunkel heben sich nur wenige Gestalten heraus, und der Phantasie des Beschauers bleibt es überlassen, sich den Hintergrund und die Nebenfiguren auszuführen.

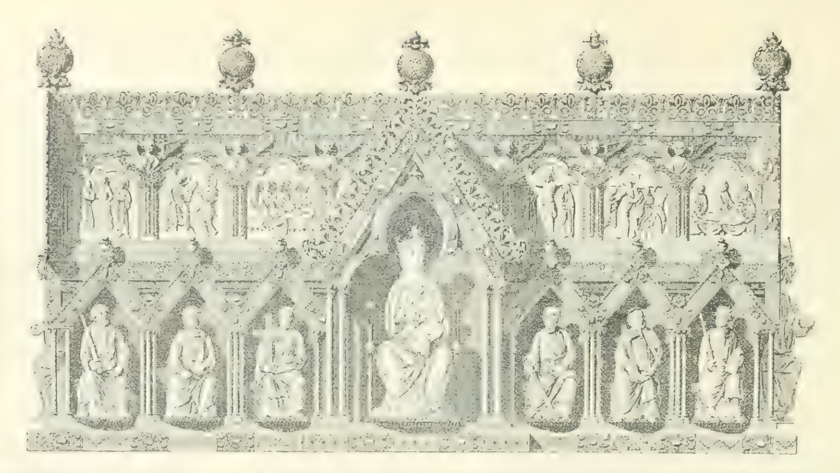
Trotz dieser Versuche glauben wir, dass die Stärke des Künstlers im Umriss und in der kernigen Zeichnung liegt, in den klar geschauten, energischen Bildern; eine reiche Phantasie hat es nicht nötig, sich mit Andeutungen zu begnügen, hinter denen sich heute so oft die halben Talente verstecken. Der markige Federstrich und fleißiges Naturstudium sollten Sattlers Leitsterne bleiben. Wie gerne sähen wir mit solchen Mitteln auch die helle Seite unserer Reformationszeit von ihm verkörpert, etwa Ulrich von Hutten's mannhafte Gestalt; was könnte er uns leisten, wenn er, so sich selber treu, auch im Kampfe und Ringen der Gegenwart, in den Volksmassen, in der Welt der harten Arbeit und der Not, das Bleibende in Lapidarschrift zu schildern wüsste. *P. JESSEN*



Schlussvignette aus JOSEPH SATTLER's Wiedertaufern.
(Berlin, J. A. Stargardt.)



Hungersnot in Münster (Münsterisch Stratenleben). Aus JOSEPH SATTLER's Wiedertäufern
(Berlin, J. A. Stargardt.)



Reliquienschrein. Aachen, Dom. (Aus A. SPRINGER, Handbuch der Kunstgeschichte. II Mittelalter Leipzig, E. A. Seemann

KLEINE MITTEILUNGEN.

Anton Springer's Handbuch der Kunstgeschichte. II. Band: Das Mittelalter. Mit 363 Abbildungen im Text und drei Farbendrucken. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. 5 M.

In einem stattlichen Bande von 35 Bogen 4⁰ liegt nun auch der zweite Teil der durch Einfügung von Abbildungen in dem Text zu einem „Handbuch" umgestalteten „Grundzüge der Kunstgeschichte" vor. Das Mittelalter war das von Springer bevorzugte Forschungsgebiet, das er durch seine feinsinnigen Untersuchungen für Schüler und Nachfolger nach mancher Richtung hin erschlossen und gangbar gemacht hat. Was er vor acht Jahren niederschrieb hat auch heute noch volle Geltung, so dass der Herausgeber des Handbuches sich mit Recht in allen wesentlichen Punkten jeder Neuerung enthalten konnte. Einer Verbesserung begegnen wir nur bei der Darstellung der gotischen Baukonstruktion, deren Wesen in der neuen Redaktion allerdings anschaulicher hervortritt. Die sonstigen Veränderungen fallen auf den Illustrationsapparat, aus dem die älteren ungenügenden Abbildungen in den „Bilderbogen", wie z. B. der Sarkophag des Junius Bassus, ausgeschieden und durch neue, nach photographischen Aufnahmen gefertigte Holzschnitte oder Autotypien ersetzt worden sind. Einen besonders dankenswerten Schmuck bilden die drei farbigen Tafeln.

Das Mittelalter ist erst seit Kurzem, nachdem die romantische Richtung in der modernen Kunst ihre Vorherrschaft eingebüßt hat, in ein neues Stadium wissenschaftlicher Forschung eingetreten. Gründlicher und objektiver als zuvor wird der Geschichte der mittelalterlichen Dinge nachgespürt und besonders auf dem Gebiete der bildenden Künste wurde neuerdings eine Reihe von wichtigen Aufschlüssen gewonnen. Auf den Universitäten und den technischen Hochschulen wird dem Studium der mittelalterlichen Stile die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Schon die Notwendigkeit, die mittelalterlichen Denkmäler zu conserviren und zu restauriren, begründet diese Gepflogenheit. Für alle diese verschiedenen Arten des Studiums bietet der vorliegende Band dem Anfänger das beste Vademecum. *

D. Victor Schultze, Professor an der Universität Greifswald, *Archäologie der altchristlichen Kunst.* Mit 120 Abbildungen. München 1895, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck. gr. 8⁰. XII, 382 S. M. 10.—.

Der altchristlichen Kunst wird in unserer Zeit ein reges Studium gewidmet. Lange über Gebühr vernachlässigt, wird es jetzt besonders von Theologen gern getrieben. Es scheint, als ob das Jahr 1895 einen reichen Ertrag für die Kunstgeschichte der ersten christlichen Jahrhunderte liefern würde. Professor Kraus in Freiburg i. Br., der nimmermüde, hat, einer Notiz der Hochschul-Nachrichten zufolge, den ersten Band einer Geschichte der christlichen Kunst handschriftlich vollendet. Von E. Hennecke ist ein stattlicher Band über altchristliche Malerei und altkirchliche Litteratur (erscheinend in Leipzig bei Veit & Co.) bereits angekündigt. Hoffen wir, dass diese Schriften die gleiche gute Aufnahme finden, die der vorliegenden „Archäologie der altchristlichen Kunst" von V. Schultze ohne Zweifel zuteil werden wird. Der Verfasser hat den Titel, um den sich streiten liesse, gewählt, um anzudeuten, dass er den von ihm zu verarbeitenden Stoff nicht rein geschichtlich darzustellen beabsichtige. Darum hat er auch nicht eine chronologische Reihenfolge zu grunde gelegt, sondern scheidet nach sachlichen Kategorien; nach einer Einleitung führt er uns fünf Teile vor: die kirchliche Baukunst, die Malerei, die Skulptur, Kleinkunst, Ikonographie. In den kleineren Unterabteilungen, in den einzelnen Paragraphen, ist allerdings möglichst das chronologische Prinzip maßgebend gewesen. In diesem Rahmen stellt der Verfasser zusammen, was auf den Namen „altchristliche Kunst" Anspruch machen kann, oder, um mit den Worten des Verfassers zu reden: den Kunstbesitz des Christentums und der Kirche im Rahmen des klassischen Altertums. (S. 1.) Ganz richtig wird darauf aufmerksam gemacht, dass es einen einheitlichen Zeitpunkt der Begrenzung der altchristlichen Kunst nicht giebt, dass im Osten die Grenze tiefer zu ziehen ist als im Westen, dass auch provinzielle Eigentümlichkeiten es

veranlasst haben, dass vereinzelt in den Provinzen das künstlerische Schaffen sich länger auf einer gewissen Höhe gehalten hat, als in der Hauptstadt. Nur könnte man bei einer solchen Charakteristik der altchristlichen Kunst, wie mir scheint, mit vollem Rechte, die Frage aufwerfen, ob man in ihren Bereich nicht auch die Erzeugnisse der karolingischen Kunst (zum Teil) hereinziehen müsse. Der Verfasser hat das auch einmal selbst gethan, indem er S. 197 den Utrechtpsalter als Typus einer Psalterillustration aufruft. Die Art der Darstellung und die Betrachtungsweise des Verfassers sind durch seine früheren Publikationen hinlänglich bekannt. Ich glaube darum von einer eingehenderen Charakterisirung absehen zu dürfen. Es ist eine Freude, zu sehen, wie Schultze den von ihm eingeschlagenen Weg rüstig weiter gegangen ist, von gerechtfertigtem Widerspruch gelernt hat, durch ungerechtfertigten in seinen Anschauungen bestärkt worden ist. Die Selbständigkeit der Forschung tritt überall zu Tage. Es sollte mich darum nicht Wunder nehmen, wenn auch dem neuen Werke gegenüber der Widerspruch sich erhöbe. An Versehen, Fehlern und gewagten Behauptungen mangelt es nicht. Doch sollte der Dank für das Ganze, was der Verfasser bietet, das Unbehagen über Einzelheiten überwinden. Ich sehe den Wert des vorliegenden Buches vor allem darin, dass der Versuch gemacht wurde, eine möglichst vollständige Zusammenstellung des Stoffes zu liefern. Daran fehlte es durchaus. Auch Pératé's Handbuch: l'Archéologie chrétienne, hatte diesem Mangel nicht abhelfen können. (Bibliothèque de l'eseignement des beaux-arts; Paris, ancienne maison Quantin, 1892.) Besonders freudig begrüsse ich es, dass der Osten genügend berücksichtigt worden ist. Der Verfasser kennt auch hier sehr vieles aus eigner Anschauung. Irre ich nicht, so gehen wir einer Zeit entgegen, wo das Ansehen Roms auch in Sachen der christlichen Archäologie überholt werden wird. Was wir vom Orient zu erwarten haben, finde ich an vielen Stellen des Buches angedeutet. Erst wenn wir hier klarer sehen, als es bis jetzt möglich ist, wird die altchristliche Kunst in die richtige historische Beleuchtung rücken. Dann wird es auch Zeit sein, die Frage nach ihrer Abhängigkeit von der Antike endgültig zu lösen und dem Prozesse nachzugehen, der gerade jene Periode der Kunst so bedeutsam macht: dem Prozesse der Wechselwirkung der alten Form und des neuen Inhaltes. Die Lösung dieser beiden Aufgaben ist fürwahr die edelste Frucht, die die Wissenschaft hier zu pflücken hat. Soweit wir es bis jetzt kennen, liegt das Material in Schultze's Archäologie gesammelt und zugeschnitten vor. Sache des klassischen Archäologen und des Kunsthistorikers ist es, hier mitzuwirken. Hoffentlich ist es dem Herrn Verfasser bald vergönnt, uns seine Lösung in systematischer Arbeit vorzuführen. Sie soll mit gleicher Freude begrüsst werden, wie das vorliegende Buch.



Vom Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Peterskirche.
Aus A. SPRINGER, Handbuch der Kunstgeschichte. II. Mittelalter. Leipzig, E. A. Seemann.

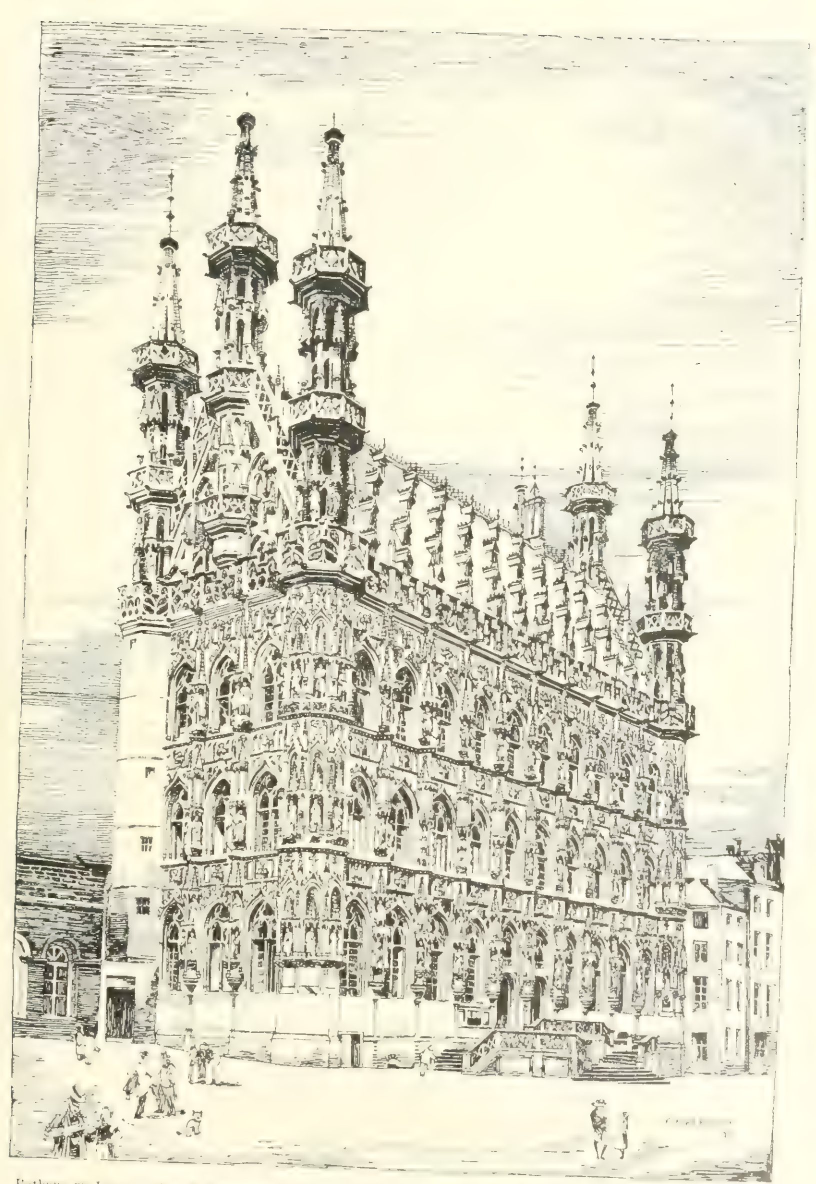
Von dem Rechte des Rezensenten Gebrauch machend hebe ich noch Folgendes hervor: die Anfügung eines systematischen Teiles (Ikonographie) hat zahlreiche Wiederholungen verschuldet. Doch ist gerade dieser Teil sehr wertvoll. — Mit Recht erklärt sich der Verfasser gegen die „Katakomben-

kirche“ (S. 110 ff.). Die unhistorische Deutung der Oranten, die Wilpert gegeben hat, wird energisch zurückgewiesen (S. 176). In der Orans unter Umständen eine Personifikation des Gebets zu sehen (S. 175 ff., 377), ist doch sehr bedenklich; der Verf. will allerdings auch nur die Möglichkeit darthun. — Dass die Deutung des bekannten Gemäldes in der Priscillakatakombe auf die Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau eine Unmöglichkeit ist (S. 372), kann keinem Zweifel unterliegen. Die einzig mögliche Erklärung bringt das erste Heft der bei Mohr in Freiburg erscheinenden archäologischen Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter. Ebenso unmöglich aber erscheint mir Schultze's Deutung zweier Katakombenbilder auf Pauli Schiffbruch vor Malta (S. 167 ff., 354) und das Verhör des Apostels vor dem Prokonsul Sergius Paulus (S. 354, 363). Auch die „bärtigen Engel“ sind doch mehr als bedenklich (S. 350 ff.). — Den christlichen Ursprung der barberinianischen Terracotta (S. 340) hat Springer nicht bestritten (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1884, S. 381 ff.), sondern nur abgelehnt, die Darstellung für ein Weltgerichtsbild zu nehmen. Mit diesem Widerspruche wird er Recht behalten, umsomehr, als die Umschrift Victoria entziffert worden ist. — Die Auswahl der Litteratur ist verständig getroffen. Einzelnes Wichtige fehlt. Zu S. 27 (248, Anm. 1) fehlt das Verzeichnis der unbekannten spanischen Sarkophage in den Mitteilungen des kaiserlich deutschen Instituts, Römische Abteilung, Bd. IV, 1889, S. 77, 78. Zu den christlichen Altertümern in Marseille (S. 27) ist jetzt Le Blants Katalog zu vergleichen: Catalogue des monuments chrétiens du musée de Marseille (inscriptions, sarcophages, marbres divers, terres cuites, bijoux) 8⁰. 119 S. Paris, imprimerie nationale 1894. Zu dem Taufbilde in S. Giovanni in fonte in Ravenna (S. 205) sind die Notizen in den Mitteilungen des Instituts, Römische Abteilung, Bd. II, 1887, Nr. 296 ff. unberücksichtigt geblieben, aus denen hervorgeht, daß die Schale in der Hand des Täufers einer Ergänzung im 17. Jahrhundert ihre Entstehung verdankt. — Die Études d'archéologie juive et chrétienne von David Kaufmann (Paris 1887; Separatabdruck aus der Revue des études juives, tome XIV) vermisse ich S. 184 ff. Kaufmanns, „Sens et origine des symboles tumulaires de l'ancien testament dans l'art chrétien primitif“ fördern die Forschung über die Bedeutung der Katakombenbilder an mehr als einem Punkte. Ebenso vermisse ich S. 220 ff. den Hinweis auf einen (für die Symbolik der altchristlichen Kunst) wichtigen Artikel von Franz Wickhoff in der Römischen Quartalschrift III, 1889, S. 158 ff. — Eine Neigung zu gesuchten und gewagten Ausdrücken ist mir öfters aufgefallen. — Abkürzungen bei der Anführung von Büchertiteln sollte man möglichst vermeiden; was dabei an Raum gewonnen wird, geht an Deutlichkeit verloren. Schwarze hat ein Buch geschrieben, betitelt: Untersuchungen über die äussere Entwicklung der afrikanischen Kirche. Es wäre gar nicht nötig, den Vornamen des Verfassers anders als mit A. anzuführen; S. 28 ist aber Th. gedruckt, S. 35, Anm. 1 Alex., was gewiss jeder mit Alexander auflöst. Der Mann heisst aber Alexis; er schreibt zudem nicht Entwickelung, wie Sch. immer drucken lässt, sondern Entwicklung. Auch sonst finden sich Ungenauigkeiten in Büchertiteln, doch verhältnismäßig selten. Der Druck ist im Ganzen korrekt. Der Nominativ pluralis von *οἶκος* heisst *οἶκοι*, nicht *οἶκοι*, wie konstant gedruckt ist. Propinarii S. 45, Anm. 1 geht wohl auf Gieseler, Lehrbuch der Kirchengeschichte I⁴ Nr. 259, Anm. 6 zurück. — Nr. 134, Z. 21 von oben muss es heißen: Vita S. Melaniae iunioris I, c. 21 (Analecta Bolland. 1889.) — Die 120 Abbildungen sind gut ausgewählt; einzelne sind durch die Anwendung der Zinkotypie recht undeutlich. Das Register könnte reichhaltiger sein. — Hoffentlich lässt sich niemand durch die Ausstellungen, die ich gemacht habe, den Genuss des schönen Werkes trüben. Der Verfasser hat oft darauf aufmerksam gemacht, wie viel in christlicher Archäologie noch zu thun sei. Mögen sich viele finden, die von ihm lernen und mit der gleichen Wärme für den Gegenstand und maßvoller Kritik ihm nacharbeiten!

Halle a. S. *GERHARD FICKER.*

Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e Documenti. Anno I. Per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Roma, 1894. Fol.

Die staatliche Pflege der Kunst und Kunstwissenschaft hat in den letzten Jahren in Italien einen kräftigen Aufschwung genommen. Dafür legen die methodisch vorgenommenen Ausgrabungen, die Errichtung der neuen Museen wie der archäologischen Schule in Rom, die von der Akademie der Lincei veröffentlichten, regelmäßigen Berichte über neu entdeckte Denkmäler sowie die von derselben Akademie herausgegebenen Monumenti antichi Zeugnis ab. Kommen die genannten Veranstaltungen der Wissenschaft der alten Kunst zu Gute, die, wie es auch anderwärts der Fall war und hier durch die besonderen Verhältnisse um so begreiflicher ist, dem wissenschaftlichen Betriebe der neueren Kunst vorangegangen ist, so beginnt sich nunmehr auch dieser gleiches Interesse und Sorgfalt zuzuwenden. Seit Jahren ist eine umsichtige Verwaltung bemüht, der vielfachen Verwahrlosung der öffentlichen Galerien ein Ziel zu setzen, zerstreute Kunstwerke von der Gefahr des Unterganges oder der Entführung ins Ausland zu befreien, und eine von modernen wissenschaftlichen Anschauungen getragene durchgreifende Umgestaltung der staatlichen Kunstsammlungen ist im Zuge. Die Folgen dieser Thätigkeit waren zumeist bisher nur an Ort und Stelle wahrzunehmen; mit dem vorliegenden ersten Bande einer neuen Publikation tritt sie nunmehr auch vor die weiteren Kreise der Öffentlichkeit. Das Werk schließt sich in Inhalt und Ausstattung an die Jahrbücher der preußischen und österreichischen Kunstsammlungen an, und den Vergleich mit diesen braucht das Unternehmen des italienischen Ministeriums sicherlich weder was die Wichtigkeit, noch was den Reichtum des hier auf seinem ursprünglichen Boden in unabsehbarer Fülle zu Gebote stehenden Materials betrifft, zu scheuen. Es sind durchaus thatsächliche Mitteilungen, mit Ausschluss eigentlicher Abhandlungen, die diesen ersten, 224 Seiten starken und mit 17 schönen Heliogravüren von Danese in Rom geschmückten Band füllen. Gleichwie in den vorerwähnten analogen Publikationen ist die antike Kunst auch hier nicht ausgeschlossen; gleichwohl fällt der Hauptanteil den Werken des Mittelalters und der Neuzeit zu. Voran geht dem Bande eine über die Ziele der Publikation aufklärende Relation an den Minister Baccelli, verfasst von Adolfo Venturi, dem Leiter und wesentlichen Träger des Unternehmens, gleichwie der Thätigkeit selbst, von welcher er Rechenschaft ablegt. Der folgende Inhalt gliedert sich in zwei Abteilungen: die erste („le Gallerie nazionali“) berichtet über die im vorausgegangenen Verwaltungsjahre (1. Juli 1893 — 1. Juli 1894) geleistete Thätigkeit, die sich auf die folgenden Sammlungen bezieht. I. Die Galerie der *Brera* in Mailand: über zwei aus der Sammlung Barbi-Cinti in Ferrara neu erworbene (auf den beigegebenen Tafeln reproduzirte) Gemälde von Francesco del Cossa. II. *Parma*: Bericht Corrado Ricci's über die gänzliche Neuordnung der Galerie (wobei Correggio's Madonna della scodella und Girolamo Mazzola's Concezione zu ihren ursprüng-



Rathaus zu Löwen. (Aus A. SPRINGERS Handbuch der Kunstgeschichte. II. Mittelalter. Leipzig, E. A. Seemann.)

hehen prächtigen Altarrahmen kamen), mit geschichtlichen Notizen über die Sammlung. Restauration der Fresken Araldi's in der Cella di Sta. Caterina. III. *Modena*: Bereicherung der Gemäldesammlung und Neuaufstellung durch Venturi und Giulio Cantalamessa. Bericht Lucio Mariani's über die estensischen Antiken.' IV. *Venedig*: Medaillen (und im Anhang Renaissancebronzen) des Museo archeologico. V. *Florenz*: Bereicherung der Galerie durch Geschenke und aus den Magazinen genommene Werke (darunter die auf Taf. XVI wiedergegebene Venus von Lorenzo di Credi). VI. *Rom*: Berichte Cantalamessa's und Mariani's über die fideikommissarischen Galerien und Antikensammlungen (Sciarra, Doria-Pamphili, Spada, Barberini, Colonna, Rospigliosi, Boncompagni-Ludovisi). Im Anschluss an die genannten beweist VII. ein Bericht J. B. Supino's über das Museo civico in *Pisa*, dass auch die in städtischem Besitze befindlichen Kunstsammlungen in dem Werke Berücksichtigung finden sollen. — Der zweite, der Veröffentlichung kunstgeschichtlicher Dokumente gewidmete Teil konnte kaum würdiger eröffnet werden, als mit dem Abdrucke des i. J. 1892 im Archiv der Basilica von Loreto wiedergefundenen Libro dei conti Lorenzo Lotto's aus den Jahren 1538—56, das mehr als ein Rechnungsbuch, ein förmliches Tagebuch ist, in dem der alternde Meister mit minutiösester Genauigkeit die Vorkommnisse fast jeden Tages aufzeichnet, durch den Einblick in das intime Leben des Künstlers eines der merkwürdigsten Dokumente. Wo ein einziges Verwaltungsjahr so reichen Stoff bietet, kann der Fortsetzung nur mit hochgespannten Erwartungen entgegengesehen werden. Die inzwischen vollendete Neuordnung der Kupferstichsammlung in Bologna, ferner der Galerie in der Akademie sowie des Museums im Dogenpalast zu Venedig, die aus der Vereinigung der Galerien Corsini und Torlonia sowie Geschenken und Gemälden des Monte di Pietà gebildete Nationalgalerie in Rom mit dem darangeschlossenen Gabinetto nazionale delle stampe, endlich die bevorstehende Neuaufstellung der Uffiziengalerie zu Florenz in fast verdoppelten Räumen werden selbstverständlich ihren Ausdruck in dem ersten Teile des neuen Bandes finden, während für den zweiten die Veröffentlichung von auf die ehemals farnesische Galerie in Neapel, sowie auf die Zerstreuung von Kunstwerken in der Napoleonischen Zeit bezüglichen Dokumenten in Aussicht gestellt wird. So sei denn dem neuen, vielversprechenden Unternehmen bester Erfolg und Fortgang gewünscht! *E. L.*

Max Klinger's Radirung „Die Quelle“ gehört zu jenen fünf Blättern des Künstlers, welche nach Gemälden Arnold Böcklin's geschaffen wurden. Während jedoch vier von ihnen (die Toteninsel, die Lebensalter, Sommertag und Burg am Meere) sich begnügen, das jeweilige Vorbild mit den Mitteln der Graphik möglichst treu wiederzugeben, unternimmt der Künstler in *diesem* gewissermaßen eine Umdichtung des in seinem Besitze befindlichen Böcklin'schen Gemäldes unter Beibehaltung des lyrischen Grundtones, der uns so frühlingsfrisch aus dem kleinen Bilde entgegenklingt. Böcklin's „Flora“ ist, wie fast alle Schöpfungen des großen Baseler Meisters, nichts anderes als ein Lobgesang auf das belebende, herzerquickende Element des Wassers, der taubenetzten, lenzesfrohen Natur, unter deren verjüngendem Hauch sich die Erde immer aufs neue mit Gras und Blumen schmückt. — Klinger hat die jungfräulich ernste Gestalt, die uns so fragend und träumerisch aus meertiefen Augen anschaut, zur Personifikation der Quelle selbst umgewandelt. Der dunkle Schleier auf den Schultern der Göttin und ihr Wiesenblumenkranz sind verschwunden, sie legt in mädchenhafter Scham die Hand auf die Brust, und die etwas divergirende Stellung der Augäpfel verleiht dem jugendlich schönen Antlitz einen eigentümlichen Reiz weltentrückter Melancholie. Wie ein leises Echo berührt uns dieser Blick vom Murmeln der klaren Quelle, die sich im Hintergrunde dem saftigen Grün der Erde entringt und durch feuchte Wiesen dahinrieselt: ein Widerklang vom Rauschen des lenzlichen Windes im jungen Laub der Birken, über denen weiße Lämmerwölkchen am tiefblauen Äther dahinziehen. Aus Böcklin's antiker Göttin ist bei Klinger die nordisch herbere Gestalt der „Frau Holde“ geworden, jener germanischen Schwester der Flora, welcher die Quellen und Wässer geheiligt sind, und die zur Maienzeit das Land durchzieht, bunte Frühlingsblumen auf ihren Pfaden zurücklassend:

„Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
Zu ziehn durch Fluren und Auen;
Gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,
Mein Auge begehrte zu schauen.“

Nach der handschriftlichen Datirung einiger Exemplare hat Klinger die Platte im Frühjahr 1889 gedruckt. Das Dresdener Kabinett besitzt neben dem fertigen Abdruck auf Japanpapier auch einen Probedruck, auf welchem die Stirnlocken des Mädchens noch fehlen, während die rechte Hand unter der linken gekreuzt ihre Brust teilweise bedeckt. Der Künstler hat die Platte später vollständig überarbeitet, die Landschaft in tiefere Wirkung gesetzt und die rechte Hand ausgeschliffen, Veränderungen, die dem kleinen Blatt zu unleugbarem Vorteil gereichten. Als selbstschöpferische Umdichtung eines geistesverwandten Bildes Arnold Böcklin's nimmt es in Klinger's Werk einen hervorragenden Platz ein und wird stets zu den liebenswürdigsten Arbeiten des Künstlers zählen. *MAX LEHRS.*

Im Tempel zu Sais. Originalradirung von *H. Laukota*. Von der begabten Künstlerin, über deren Entwicklungsgang wir schon früher einige Notizen gebracht haben, legen wir den Lesern heute eine neue Radirung vor, die das malerische Empfinden und die charakteristische Darstellungsweise die ihr eigen sind, wiederum bekundet. Das verschleierte Bild zu Sais ist ja eine jedem Gebildeten geläufige Ballade:

„Besinnungslos und bleich,
So fanden ihn am andern Tag die Priester
Am Fußgestell der Isis ausgestreckt.“

Das wuchtige Wort Schillers: „Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld!“ wird hier in packender Weise illustrirt. So liegt nur ein völlig Zerschmetterter am Boden, den Entsetzen niedergestreckt hat über das zornflammende Antlitz der beleidigten Gottheit. Die Kraft der Gegensätze in Farbenflächen und Linien trägt dazu bei, den düsterpoetischen Eindruck der Scene zu erhöhen.



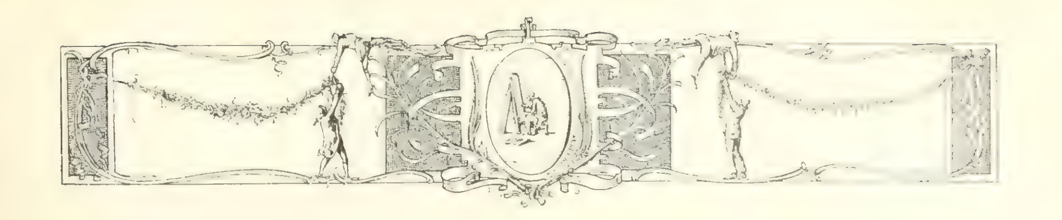
Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











ADOLF MENZEL.

MIT ABBILDUNGEN.



MENZELS diesjähriger Geburtstag ruft die Erinnerung an die Feier zurück, die zu Ehren des siebzigjährigen vor zehn Jahren stattfand. Damals wurde auf ihn gewiesen als auf den größten der lebenden deutschen Künstler, als den Grund- und Eckstein der Kunst unseres Jahrhunderts. Gilt dieser Gedanke auch heute noch? Hat nicht die neue Kunst, der neue Idealismus ihn überwunden, jenen Helden des reinen, wahren, ungeschminkten Naturalismus? Jenen Schilderer der Welt, wie sie *ist*, nicht wie der Dichter sie träumt.

Fast sollte man es glauben, denn schon verkünden es schnellfertige Jünglinge der staunenden Welt.

Haben denn wirklich diese Herolde der jüngsten Kunst ein Recht, auch Menzel mit verächtlichem Lächeln in jenen Abgrund zu stoßen, in dem die großen Toten ruhen, — Cornelius und sein Gefolge, Piloty und seine Getreuen?

Nun, jene Art Naturnachahmung, die als nackter Realismus heute verachtet wird, die hat Jungdeutschland allerdings überwunden. Wahrheit, wie sie die Photographie festhält, starre Hülle ohne individuell belebenden Geist, die lassen wir hinter uns. Aber Menzels Wahrheit war nicht von dieser Art. Wie er die Dinge schaute, sah er sie im Geiste *und* in der Wahrheit.

Darum — nicht überwunden haben die Neuidealisten den Altmeister Menzel, vielmehr ihn erfüllt. In ungemindertem Glanze strahlt auch heute noch der Ruhm des kleinen Riesen. Wenn der neue Idealismus jenen alten Idealismus der verstorbenen romantischen Schulen überragt, wenn er in seinen ausgereiften Werken statt der leblosen Schatten, statt der puppenhaften Leonoren, Undinen, Räuber und Ritter heute Gestalten schafft, die bei allem übermenschlich Phantastischen doch Fleisch und Blut haben, doch im Übernatürlichen die Grundformen des Natürlichen bewahren, wenn er statt unmöglicher, dürrer Papierfiguren fabelhafte, aber existenzfähige Geschöpfe schildert, wem verdankt er diesen mächtigen Unterbau von Natur und Wahrheit, auf dem er seinen Phantasiebau so kühn errichten kann? Adolf Menzel. Der lehrte die Natur sehen — nicht als leblose Masse, sondern als ein in jeder Faser lebendiges Ganzes. Er zeigte, dass gewissenhafteste Nachahmung auch des kleinlichsten Details niemals große Ideen und Empfindungen ausschließt. Er bewies, dass man Naturalist sein kann, und zugleich voller Phantasie

So wird kommenden Geschlechtern die heutige Künstlergeneration nicht als Überwinderin des Menzelschen Naturalismus, vielmehr als Schülerin desselben erscheinen, die eine der in seinem Wirken lebendigen Richtungen erfasst und, oft etwas zu einseitig, ausgebildet hat.

Wie Carstens und Cornelius an der Schwelle, so stehen Menzel und Böcklin am Ausgang des Jahrhunderts. Natur und Wahrheit suchte die deutsche Kunst zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Die Antike und die Frührenaissance sollten die Führer sein auf diesem Pfade. Dann wurde Natur und Wahrheit bei den Niederländern geholt, in den Kleiderschränken der Vorfahren und in den Requisitenräumen der Hoftheater.

Aber unermüdlich hatte ein schlichter Berliner Künstler indessen dort die Natur gesucht, wo sie allein zu finden war, im Leben, das ihn umgab. Und als diese Überzeugung im letzten Drittel des Jahrhunderts sich allgemein Bahn brach, zur herrschenden Richtung wurde, da trat dieser Mann hervor, und Adolf Menzel wurde das Ideal einer neuen deutschen Schule, der Schule des aufrichtigen Naturalismus. Wenn seine ersten Nach-

ahmer ihn zunächst falsch verstanden, wenn sie in seinen Werken mehr die fabelhaft korrekte Wiedergabe der äußeren Erscheinung als die unsäglich feine Nachempfindung des inneren Organismus, des geistigen Lebens bewunderten und diese nachahmten, war das Menzels Schuld?

* * *

Menzel wurde Hauptmeister des deutschen Naturalismus, wie Michelangelo Hauptmeister der italienischen Manieristen, ohne sein Wollen, fast ohne sein Wissen. Einsam in seiner Kunst von früh auf, der Zeitentwicklung um Jahrzehnte vorausschreitend, hat er niemals den beliebten Lehrer, den Häuptling einer Schülerschar gespielt. Aber als die deutsche Kunst ihm nachgeeilt war, als sie reif geworden für die Lehren, die aus seinen Werken, nicht aus seinen so selten gespendeten Worten zu gewinnen waren, da wurde sein Einfluss ein übergewaltiger. Und er ist heute stärker denn je. Kein Geringerer als Klinger hat in seiner „Widmung an Menzel" es ausgesprochen, dass die wilde Phantasie der jungen Schule gebändigt wird durch das strenge, unbeugsame Vorbild der Menzelschen Kunst. Und Klinger konnte das aussprechen. Denn er, der ebenbürtige Geistesgewaltige, trägt bei aller Selbständigkeit und Eigenform doch den Stempel Menzelschen Geistes in der Art seines Schaffens. Die künstlerische Gefühlsweise, aus der heraus Menzel so viele seiner Illustrationen und Adressen schuf, sie ist auch der Ausgangspunkt für Klingers Schaffen, so neue Bahnen er auch eingeschlagen.

* * *

Schüler also, im Ateliersinne gesprochen, hat Menzel fast nie gehabt. Was ihn vor anderen groß machte, war auch nicht lehrbar, noch weniger durch „Korrigiren und Erläutern" übertragbar. Er, der über Aquarell mit Gouachefarben ging, auch wohl mit Ölfarben oder farbigem Stifte hineinkorrigirte, konnte keine „Malmethode" lehren, wie Schadow oder Piloty. Vor die Natur sich stellen, und ihr mit jeder Linie, die dem Papier versetzt wird, ein eigen beobachtetes, charakteristisch getroffenes Detail entreißen, das war seine „Zeichenmethode". Auch sie so selbstverständlich, nicht übertragbar auf den, der eben nicht Menzels scharfes Adlerauge, seine grenzenlose Geduld, seine zähe Natur hatte, die ihn befähigten, ein Modell unausgesetzt dieselbe Bewegung wiederholen zu lassen, um sie beharrlich beobachten und in allen Varianten mit dem Stifte fixiren zu können.

* * *

Menzel ist eine einsame Natur, still für sich wirkend. Er hat unablässig seinen Zielen nachgestrebt, damals als sie kaum anerkannt, noch weniger gerühmt wurden. Er darf manchem jüngeren Künstler, der es so eilig hat mit dem „Bekanntwerden", der mit dem allzeit sehnsüchtigen Knopfloch und der für Aufnahme des Professortitels vorbereiteten Visitenkarte umherwandert, ein Vorbild dafür sein, dass man auch aus innerster Überzeugung die Kunst um ihrer selbst willen treiben, dass man ihr zu Liebe dulden und entbehren kann. Seit er als fünfzehnjähriger Jüngling mit der elterlichen Familie nach Berlin übersiedelte, hat er Jahrzehnte geduldet, gelitten und nach des Vaters Tode mitten in den Sorgen um elenden Broterwerb doch niemals den Glauben an sich und seine Kunst aufgegeben. Welche unverwüstliche Zähigkeit steckte in diesem kleinen, unansehnlichen Menschen, der ohne Mittel, ohne Protektion, ja ohne rechte Schulung den Kampf aufnahm und in allem Elend das Höchste erstrebte! Welche Bitterkeit spricht sich in jenen zwölf Lithographien (1833) aus, die „Künstlers Erdenwallen" so schildern, wie es sich dem jungen Menzel damals darstellte, als einen Kampf gegen Roheit und Dummheit in den unteren, gegen bornirte Arroganz in den höheren Schichten der Gesellschaft. Und dieses tiefschmerzliche Dokument hat er zu vergolden gewusst durch den leuchtenden Humor, der neben der bitteren Satire doch so wohlthuend auf einzelnen Gestalten ruht, durch die geistvolle Art, wie er in den Randzeichnungen die oft so profanen Motive durch kleine symbolische Paraphrasen idealisirt. Die drei Wurzeln seiner Kunst, schärfste Beobachtung der wirklichen Erscheinung, ungekünstelte, rein malerische Verwertung dieser Beobachtungen im Bilde, geistvolle, witzige Belebung und überraschende Anwendung derselben sind hier im Keime schon vorhanden.

* * *

Dem achtzigjährigen Meister, dem Veteranen, der von der Pike auf gedient hat, und der heute noch in voller Rüstung thatenlustig und schaffensdurstig im Kampfe seinen Mann steht, ihm werden heute unzählige Huldigungen dargebracht. Der Meister wird sie mit der Ruhe entgegennehmen, mit der er einst Spott und Gleichgültigkeit ertragen, mit der er später die beginnende Anerkennung und endlich den lauten Beifall ertrug. Aber wie viele unter denen, die heute hochtönende Worte machen, haben wirklich Menzels Kunst im innersten Kerne erfasst? Täuschen wir uns nicht. Anerkannt wird er jetzt genug, mitempfunden nur selten. Er hat das Seine gethan, und in hunderten, ja tausenden von Werken aller Art allen denen die Lehre von der Wahrheit als oberster Herrin aller Kunst gepredigt, die Augen haben, zu sehen.

Aber das ist es eben — die Augen. Prüft nicht heute noch die Mehrzahl, selbst unserer Gebildeten, Kunstwerke mehr mit dem Herzen, als mit den Augen? So bleibt uns, die wir Menzels gewaltiges Können staunend verehren, eine Aufgabe. Unser Volk sehen zu lehren, es zu erziehen, dass es auch einem so herben, strengen, unnachgiebigen Meister verstehend folgen kann, ihm immer wieder zu sagen, dass turmhoch, ja bergehoch

über der seichten, glatten, gefälligen Manier der Thumann und Genossen ein Adolf Menzel steht.

Dies Ziel verfolgt seit Jahren die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. F. Bruckmann), die 1890 jene einzig dastehende Prachtausgabe von Menzels Oeuvre veranstaltete, deren vortrefflicher Text, von Max Jordan und Robert Dohme verfasst, sich auszeichnete durch feines Verständnis der künstlerischen Größe Menzels, sorgfältige Sammlung des Materials, und eine Fülle kleiner Beobachtungen und Mitteilungen, wie sie nur auf Grund einer längeren persönlichen Bekanntschaft mit dem Meister zusammenzutragen waren. Es war, als ob die ernste, gemessene Art Menzels auf die leicht begeisterten und zu panegyrischem Schwunge neigenden Biographen mäßigend eingewirkt hätte. Man darf den Künstler beneiden um diese großartige Abrechnung mit seinem künstlerischen Wirken, beneiden darum, dass nicht nur sein so schlichter Lebensgang einen Schilderer gefunden, sondern vor allem seine Werke in mustergiltiger Nachbildung der Mit- und Nachwelt vor Augen gestellt wurden.

Das Werk schloss im wesentlichen mit Menzels Wirken bis 1885 ab. Die schlichten, wohlmeinenden Worte, mit denen der erste Kaiser des neuen Reiches dem Verkünder der Hohenzollerngröße seinen kaiserlichen Glückwunsch zum siebzigsten Geburtstage darbrachte, bildeten den Epilog. Nach menschlichem Ermessen schien die Wirksamkeit des Meisters damit im wesentlichen vollendet zu sein.

Aber mit wunderbarer Zähigkeit hält Menzel, wie an allem, so auch am künstlerischen Schaffen fest. Wenn auch das letzte Jahrzehnt keine wesentlich neuen Ziele seiner Wirksamkeit bot, so hat er doch rastlos von den zahllosen, in ihm schlummernden Entwürfen so vieles zur Ausführung gebracht, dass eine Ergänzung des großen Menzelwerkes notwendig wurde. Nach Dohme's Hinscheiden hat Jordan allein diesen Nachtrag übernehmen müssen, der nun mit einem kurzen Text, sechzehn Vollbildern und einigen kleineren Textbildern als Supplement zum Menzelwerke erschienen ist.[1])



Mit dieser Jubiläumsgabe hat sich der Verlag ein Verdienst erworben. Allein sie kommt bei der Größe, Güte und Kostspieligkeit des Hauptwerkes naturgemäß nur wenigen zu gute. Um den Meister dem deutschen Volke näher zu bringen, bedurfte es eines Auszuges aus jenem Hauptwerke, der durch geringeren Umfang, größere Handlichkeit und geringen Preis weite Verbreitung

1) Das Werk Adolf Menzels 1885—1895. Nachtrag zum Hauptwerk. Text von Max Jordan. München, [illegible] für Kunst und Wissenschaft, vorm. Bruckmann. [illegible]

sicherte. Ein solches populäres Menzelwerk hat die Verlagshandlung wirklich geschaffen und als prachtvolle, würdige Festgabe dem Meister zum achtzigsten Geburtstage überreicht.[1]) Ein so vornehm ausgestattetes, so reich illustrirtes Werk um so geringen Preis darzubieten war nur möglich, wenn es auf jenes Prachtwerk sich stützen, sein Abbildungsmaterial demselben zum Teil entnehmen durfte.

Aber es ist nicht etwa nur ein Neudruck eines Teiles der früheren Illustrationen erfolgt. Manches neue ist sogar hinzugetreten. Das tiefempfundene, geistvolle „Vaterunser von 1837“ ist in vergrößertem Maßstabe als Vollbild eingefügt, einige andere Entwürfe und Zeichnungen sind neu hinzugekommen, wie z. B. die Festkarte zum Dürerfest u. a. Die Auswahl der beigegebenen Vollbilder ist glücklich, wenn man auch eine Reproduktion der Schlacht bei Hochkirch nur ungern dabei vermissen wird.

Von den Vollbildern der großen Ausgabe sind viele in verkleinertem Formate als Autotypieen oder auch Holzschnitte in die kleine Ausgabe übergegangen, wodurch eine größere Zahl von Abbildungen ermöglicht wurde. Kurz, Bruckmann hat keine Mühe gescheut, um diese Volksausgabe möglichst inhaltsreich zu gestalten.

Es war selbstverständlich, dass Max Jordan für die Abfassung des Textes gewonnen wurde, und in Anlehnung an seine früheren Ausführungen hier nochmals in knapperer Form das Leben und die künstlerische Bedeutung Adolf Menzels an uns vorüberführte. Dieser Text, in seiner leichten flüssigen Form, seinem Reichtum an glücklichen Beobachtungen über Menzels Kunst, seiner gewählten Sprache ist höchst wohlthuend zu lesen.

Der alte Hader zwischen Künstlern und Kunstforschern ist auch heute nicht erloschen. Aber das werden, angesichts solcher Publikationen, wie sie unseren beiden größten lebenden Künstlern, Menzel und Böcklin, neuerdings gewidmet wurden, die Künstler zugeben müssen, dass heute den Lebenden eine Sorgfalt zugewandt wird, wie sie so mancher große Künstler vergangener Zeit bisher noch nicht gefunden. Wer als Kunstforscher auf dem veralteten Standpunkt steht — leider giebt es deren noch genug — dass lebende Kunst nicht Gegenstand der historischen Forschung sein kann, der müsste vor diesen Menzelwerken doch reuig sein pater peccavi murmeln. Jordan's Text erschöpft ja keineswegs, was über den Meister vom Standpunkte des Detailforschers sich sagen ließe. Er beabsichtigt das auch nicht. Aber die Auskunft, die hier neben der allgemeinen künstlerischen Würdigung über die Vorgeschichte, Entwicklung und weiteren Schicksale der Werke Menzels geboten wird, liefert doch ein historisches Handwerkszeug, um das man fast die Forscher künftiger Jahrhunderte beneiden könnte. Oder — soll man sie bedauern, dass ihnen so wenig zu entdecken übrig bleibt? Und dazu die Fülle von urkundlichem Material, d. h. von Gemälden, graphischen Werken und vor allem von Handzeichnungen!

Es wäre zu wünschen, dass dieses prachtvolle Material vor allem auch der studirenden Jugend, soweit sie mit Kunstgeschichte beschäftigt ist, zu Gute käme. Nur, wer an moderner Kunst seinen Blick für das Wesen künstlerischen Schaffens gebildet hat, wird mit Erfolg an die Rekonstruktion der älteren Künstlerphysiognomieen herangehen können. Handzeichnungen Raffaels, Dürers, Rembrandts u. a. werden jetzt häufig als Grundlage für kunsthistorische Seminarübungen benutzt. Wie Studien entstehen, wie sie zum Bilde verwendet werden, welche Wandlungen ein Bildentwurf in Skizzen und Studien durchmacht, alles das ließe sich am Menzelwerke darlegen, ohne dass, wie es bei Benutzung älterer Handzeichnungen unvermeidlich, Kopien und Fälschungen den echten Werken sich beigesellen. Vor allem, was in einer älteren Handzeichnung nur skizzenhafte Nachlässigkeit eines guten Zeichners, was stümperhafte Unfähigkeit eines Nachahmers oder Fälschers ist, das werden diejenigen leichter herausfühlen, die an Skizzen und Studien moderner Meister urteilen gelernt haben. So könnte Menzels Werk, das bahnbrechend war für eine originale deutsche, von der Tradition unabhängige Kunst, auch rückwärts auf das Verständnis und die Kenntnis der alten Kunst seine Wirkung ausüben.

* * *

Menzels künstlerische Entwicklung führt uns bis in jene Zeit zurück, da Hellenismus und Romantik in Deutschland den Kampf gegen die akademische Zopfkunst führten.

Adolf Menzel haben beide Richtungen zeitweise berührt, er war aber gesund genug, um sie schon frühzeitig zu überwinden. Dem Klassizismus huldigte er noch in seinen Schülerzeichnungen, von denen leider nur wenige erhalten sind. Tiefgehender war der Eindruck der Romantik, den er nur langsam abzustreifen vermochte, da die ihn umgebende Berliner Kunst besonders durch Wilhelm Schadows Wirksamkeit in diese Bahnen gelenkt war. Weder in Breslau, wo Menzel am 8. Dezember 1815 als Sohn eines Schulmeisters geboren wurde und die Schule besuchte, noch in Berlin, wohin der Vater übersiedelte, um ein lithographisches Institut zu begründen (1830), hat Menzel einen förderlichen Kunstunterricht genossen. In der Hauptsache blieb er an die Ausführung kleiner lithographischer Aufträge gefesselt, und selbst der Versuch, auf der Kunstakademie zu Berlin sich

1) Das Werk Adolf Menzels. Eine Festgabe zum 80. Geburtstag des Künstlers. Text von Max Jordan. Groß-quart. Mit 31 Vollbildern und 106 Textillustrationen. München, 1895. Verlagsanstalt für Kunst und Wissensch., vorm. F. Bruckmann. (Preis M. 40.)



Albumblatt für Alfred Emil Lofflagen. von ADOLF MENZEL. Originalzeichnung in der Kupferstichsammlung Friedrich August's II. in Dresden

gründlicher auszubilden, misslang. Aber dem akademischen Unterrichte entrann dafür Menzel ungefährdet. Die Berichte alter Herren, deren Erinnerungen noch bis in jene Zeit zurückreichten, geben allerdings ein höchst seltsames Bild von der Lehrmethode wie von der Disciplin dieser Anstalt. Menzel, der schon in harter Arbeit sich selbst regieren und die Welt mit eigenen Augen sehen gelernt hatte, als er 1833 in die Akademie eintrat, hat hier von Anfang an sich nicht wohl gefühlt, erregte auch seinen Lehrern keine sonderlichen Hoffnungen für seine



Aus den „Radirversuchen von ADOLF MENZEL, 1844“

Zukunft. Eine so selbständige Natur konnte es unmöglich länger in dieser Kunstschablonenanstalt dulden. Es ist ergötzlich, des sanftlächelnden stets gütig humorvollen Ludwig Richter Studienerfahrungen mit denen Menzels zu vergleichen. Menzel hat diese Erfahrungen zwar niemals, wie Ludwig Richter, schriftlich verzeichnet, aber er sprach sich deutlich genug in seinem ersten größeren lithographischen Werke aus, dem Cyklus „Künstlers Erdenwallen“, der im selben Jahre 1833 erschien. Das fünfte Blatt bringt eine Darstellung Menzels im Gipszeichensaale der Akademie, die dem Direktor Schadow schwerlich Freude machte, wenn er auch in anerkennenswerter Unparteilichkeit den Cyklus rühmend ankündigte.

Wenn Jordan zu „Künstlers Erdenwallen“ bemerkt, dass die Freude an epigrammatischer Prägnanz „dem Künstler später oft als Neigung zur Satire ausgelegt worden sei“, so ist mir diese Unterscheidung zu fein. Mir scheint, dass niemals eine schärfere Satire auf das kunstkritische Publikum geschrieben ist, als sie Menzel im Schlussblatt von „Künstlers Erdenwallen“ gegeben hat. Von dem würdigen Gelehrten mit dem Goethekopf, der scheinbar vor Begeisterung laut bewundert, in Wahrheit aber nur sein Licht leuchten lassen will, den Modeherren, die scheinbar gleichgültig zu dem Sprecher hinüber äugeln, in Wahrheit aber ein paar Phrasen für die ästhetische Theeunterhaltung aufzuschnappen suchen, dem feisten „Herren Rat“, der einer Durchlaucht die Vorzüge des Bildes so sinnig erläutert, bis zu dem hebräischen Kassirer im Hintergrunde, der die Früchte vom

Schaffen des in Entbehrung gestorbenen Künstlers einheimst, ist jede dieser Gestalten ein mit voller Kraft ausgeteilter Geißelhieb. Die witzigen kleinen Fußnoten symbolischen Inhalts, die Menzel unter jedes Blatt gesetzt, lassen über die Tendenz vollends keinen Zweifel.

Mit „Künstlers Erdenwallen“, das die Misère eines zwischen seinen Idealen und den kleinlichen Nöten des Lebens kämpfenden Künstlers darstellte, hatte Menzel sich fast unvermutet einen Namen gemacht. Im Folgejahre begann er kühn einen Cyklus von „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte“. Dass er sie nicht im Stile der idealen „Historienmalerei“ aus der Tiefe seiner Phantasie schöpfen könne, stand ihm fest. Andrerseits fehlten ihm damals alle jene unzähligen Hilfsmittel, jene Kostümgeschichten und Kulturgeschichten, die heute jedem Theaterregisseur eine historisch treue Gestaltung geschichtlicher Ereignisse so bequem machen. Wer legte damals Wert auf „echte Kostüme?“ In der Sorge um dieselben eilte Menzel um Jahrzehnte der Berliner Kunst voraus, und mit tausend Schwierigkeiten war diese Arbeit verknüpft.

Sie gelang denn auch in den ersten Blättern nur unvollkommen. Wohl offenbarte sich in der Kühnheit, mit der die Modelle für die Wendenkrieger und die Reisigen des ersten Markgrafen nach dem Leben gezeichnet wurden, der strenge Realist; aber in allem äußeren Beiwerk war er doch auf meist sehr phantastische, ungenaue Vorbilder angewiesen. Aber je mehr sich die Darstellungen der neueren Zeit näherten, um so korrekter wurden sie nach den reichlicher fließenden Quellen ausgestattet, und Blätter, wie der Einzug der in die Mark einziehenden Salzburger Protestanten, zeigten den gewaltigen Fortschritt, den der Künstler innerhalb Jahresfrist gemacht. Ganz besonders in künstlerischer Hinsicht. Für offizielle Ceremonienbilder, wie die Reformationsfeier, die Belehnung Friedrichs I., wirkte sichtlich die damalige Historienmalerei mit ihrem schön abgezirkelten Arrangement der Figuren, ihren theatralischen Bewegungen noch allzustark ein. Mühsam suchte Menzel in Einzelheiten davon frei zu werden. Aber in Volksscenen, wie jenem Einzug der Salzburger, da fielen für ihn die Schranken der Überlieferung, und er drang durch mit seinem wunderbaren Blicke für das rein Menschliche, für das Ungekünstelte.

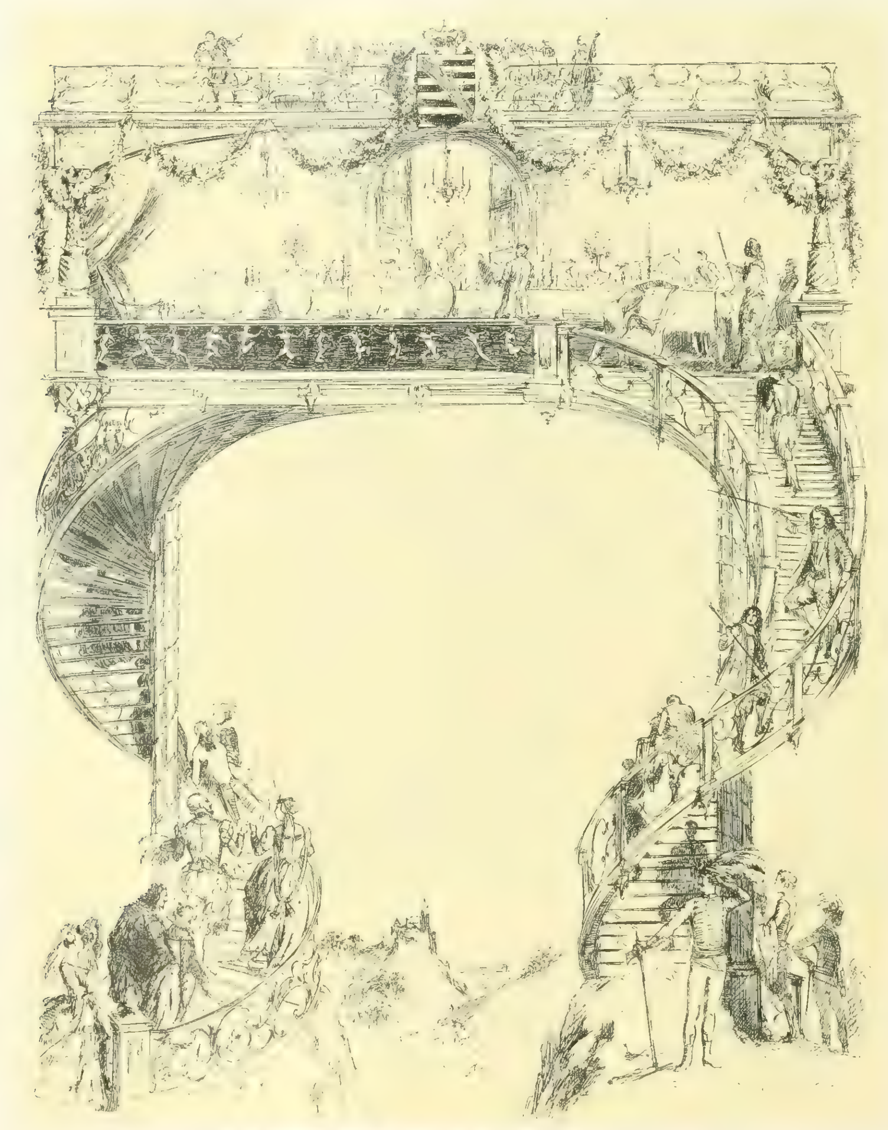


Chalkotypie von ADOLF MENZEL

Vor allem lernte er überraschend schnell die technischen Schwierigkeiten überwinden und wer die ersten Blätter mit denen von 1836 vergleicht, die den Freiheitskriegen gewidmet sind, der spürt auch hier Menzels enormes angeborenes Talent für alles Technische der Kunst, jene Gabe, die ihn dazu führte, auf dem Wege des Experiments, der rastlosen Übung, ohne Lehrer, allmählich die technischen Vorzüge aller Mal- und Zeichenmittel sich zu eigen zu machen. Er, der in der Folge die lithographische Technik künstlerisch vervollkommnete, den modernen deutschen Holzschnitt schuf, als Radirer bahnbrechend wurde, er hat auch der Ölmalerei, dem Aquarell Gouache, Pastell etc. alles entrissen, was sie an technischen Feinheiten und Freiheiten gestatten. Und weil er niemals einer Schule angehört, niemals auf die sogenannte „venetianische Technik“ der Düsseldorfer, oder die Asphaltmalerei der späteren Münchener schulmäßig gedrillt worden, hat er sich stets vollste Freiheit gewahrt, niemals eine eigentliche „Manier“ sich gebildet. Darum wurde ihm auch das Mittel niemals zum Selbstzweck, darum hat er niemals Bilder gemalt, nur um technische Bravour zu beweisen, oder nur, um ein Farbenproblem zu lösen. Freilich, eine sogenannte „elegante Technik“ hat er nie gehabt. Jene verblüffende Geschicklichkeit, mit der moderne Aquarellisten mit einem Nichts von Farbe Ton und Modellirung zugleich erzielen, blieb ihm fremd. Auch heute noch meint man jedem seiner Bilder eine gewaltige Summe mühsamer Arbeit ansehen zu können, entdeckt man in jedem Winkel und in der verborgensten Ecke seiner Ölgemälde eine frappante Farbenkombination, eine originelle Lichtwirkung.

Man begreift es, dass Menzel so viele Werke der Jüngsten nur mit Kopfschütteln betrachtet, jener Meister, die um einer farbigen Sensation willen eine Riesenleinwand mit drei Tönen bedecken, in deren Mitte die farbige Entdeckung schwimmt. Für Menzel, als strengen Naturerforscher, giebt es ja nichts Nebensächliches im Bilde. Wie auf seinen Studien, so in seinen Bildern

hat der Qualm einer Kerze, das Funkeln eines Ornamentes im Hintergrunde, die Art, wie eine Schleppe sich im



Radirte Tischkarte für den Herzog von Meiningen. Von ADOLF MENZEL.

Halbdunkel verliert, das gleiche Anrecht auf sorgfältige Beobachtung, wie der Gesichtsausdruck der Personen oder ihre Handbewegungen. Und doch wirken seine Bilder, mit geringen Ausnahmen, nicht zerrissen. Er versteht es doch, den Hauptmotiven so viel Kraft und Nachdruck zu geben, dass sie das Auge in erster Linie berühren.

Eine solche Sorgfalt auch auf die kleinsten Studien

zu verwenden, größere Bilder mit tausenden von Detailbeobachtungen zu füllen, und dabei fruchtbarer in der Produktion zu sein, als die Mehrzahl der dekorativen Maler, das ist nur denkbar bei einer so hohen Entwicklung der Beobachtungsgabe, wie Menzel sie besitzt, der nicht nur mit der Exaktheit, sondern fast auch mit der Schnelligkeit des Momentphotographen Objekte zugleich in ihrer Totalität und in unzähligen Einzelheiten sieht. Seit fast siebzig Jahren führt er das Skizzenbuch zu täglichem Gebrauche. Man denke, was ein Auge und eine Hand, oder vielmehr zwei Augen und zwei Hände — denn Menzel arbeitet mit beiden gleich geschickt — von so hoher natürlicher Beanlagung in diesem Zeitraum an Vollkommenheit erlangen mussten.



Porträtstudie von A. MENZEL. Original im Leipziger Museum.

Während der Arbeit an den „Denkwürdigkeiten der brandenburgischen Geschichte" begann Menzel auf eigene Hand sich mit Ölmalerei zu beschäftigen, wozu, wie Jordan erzählt, die Anregung eines Freundes und Gönners beitrug, des einstigen Malers, nachmaligen Tapetenfabrikanten Heinrich Arnold. Der Verkehr im Atelier des beliebten Berliner Porträtmalers Magnus förderte ihn soweit, dass er 1836 ein kleines Ölbild ausstellen konnte, eine „Schachpartie" darstellend. Es folgten „Zu den Waffen", „Konsultation", „Familienrat" und 1839 der „Gerichtstag".

Diese Folge kleiner Genrebilder entsprang des Künstlers Beobachtung des ihn umgebenden Lebens. Aber noch wagte er nicht, dasselbe unmittelbar wiederzugeben.

Er steckte die Menschen in historische Kostüme. Dennoch fanden die kleinen Bilder, die eine für jene Zeit wunderbare Naturtreue, feine, zurückhaltende intime Schilderung und, wie der „Familienrat“, vortreffliche Lichtwirkung zeigten, nur im engeren Kreise Beachtung.

Süße Leonoren und ideale papierne Ritter konnte Menzel eben nicht malen. Konventionelle Lüge war ihm fremd, er war zu unbestechlich, wo er der Natur einmal ins Auge gesehen. Heute erscheint es unbegreiflich, wie diese ernsten, aufrichtigen Arbeiten mit ihrer an holländische Genrebilder gemahnenden feinen Beobachtung so vergessen werden konnten über all' den faden Modebildern der Romantik. Aber, was wir heute an ihnen schätzen, ihre Natürlichkeit, stieß eben die Mehrzahl der Zeitgenossen ab, deren Augen gründlich verbildet waren durch klassische Konture und fade Almanachkupfer.

Allerdings, auch in dem reifsten dieser kleinen Genrebilder, dem dramatisch empfundenen „Gerichtstag“ sehen wir heute eine gewisse Ungleichheit, als ob den Modellen die Röcke nicht recht sitzen wollten, in die sie gesteckt sind. Noch wirken diese kostümirten Menschen ein wenig maskeradenhaft.

*

Alle die vorgenannten Werke waren doch nur die Nebenfrüchte einer emsigen, dem Broterwerbe dienenden Thätigkeit. Noch war Menzel im Grunde genommen nur der schlichte Lithograph, der zahllose kleine Aufträge erledigen musste, wie sie das Tagesbedürfnis brachte, Vignetten, Titelköpfe, Lehrbriefe, Diplome etc. Gewiss mag er das damals als eine Last empfunden haben. Aber dass Menzel stets in so innigem Zusammenhange mit dem kleinen Leben blieb, dessen Historiker er dereinst werden sollte, verdankt er doch in mancher Hinsicht diesen Jugendarbeiten, der Thatsache, dass er nicht als begüterter Mann der hohen Idealkunst von Anfang an nachjagen konnte, sondern mit einem Fuß an das Alltägliche gefesselt blieb, bis er diesem die malerische Seite abgewonnen und sich ihm freiwillig wieder hingab.

Für jene zum Teil mehr ornamentalen Aufgaben war offenbar Dürer's Gebetbuch Maximilians ihm, wie so manchem der Zeitgenossen, mustergiltig geworden. Schon hatten die rheinischen Kunstfreunde Dürer wieder populärer gemacht und Cornelius seine neue deutsche Kunst mit dem Wahlspruche „glühend und streng“ auf der des alten Nürnberger Meisters aufzubauen versucht. Aber erst das Dürerjubiläum von 1828 hatte in weite Kreise Nachrichten von Dürer's Kunst und Reproduktionen derselben verbreitet. Jordan veröffentlicht in der kleinen Ausgabe des Menzelwerkes die Festkarte zum Dürerfest von 1837, die nicht nur in der Ornamentik sondern vor allem in der leichten, schwungvollen Federstrichzeichnung den Einfluss des großen Zeichenkünstlers und scharfen, naturwahren Skizzirers verrät. Denn Dürer, und bis zu einem gewissen Grade Rembrandt, sind wohl die einzigen „alten Meister“, die in der Zeichnung, wie die Holländer in der Malerei, einen bemerkbaren Einfluss auf Menzel ausübten, ohne dass er doch jemals in Versuchung gekommen wäre, sie nachzuahmen, ihnen zu Liebe seine Eigenart zu opfern. Um wie viel überragt er darin die Majorität der Künstler unseres Jahrhunderts von Thorwaldsen an bis herab zu den Modernen, die nicht gründlich und energisch genug auf ihre Persönlichkeit verzichten konnten, nur um sich als Hellenen oder Praeraffaeliten oder Tiziane zu geberden.

In solcher Federzeichnungsmanier hat Menzel eine Reihe von Festkarten, Diplomen etc. entworfen, die wir heute wegen ihrer freien, schwungvollen Komposition, wegen ihrer aus üppig quellender Phantasie geschaffenen Scenen, wegen ihrer oft tiefsinnigen oft humorvollen Bezüge bewundern.

Von diesen Gelegenheitsschöpfungen sind bereits eine erhebliche Anzahl durch Bruckmann publizirt worden. Wir fügen hier einen bisher unbekannten Entwurf ein, den Menzel im Jahre 1838 als Albumblatt für Adolf Emil Loffhagen schuf, und der sich durch feinen, launigen Humor vor vielen anderen auszeichnet.[1]) Die Blüte deutscher Kunst hat sich hier offenbar erschlossen und eifrig strebt die junge Künstlerschaft, das liebliche Wunder so nah wie möglich zu schauen, das Mutter Natur (?) in den Armen hält, während ein Putto Mohn streut, um den Schlummer des jungen Weltbürgers zu fördern und ein zweiter lustige Seifenblasen, Symbole phantastischer Zukunftshoffnungen, in die Lüfte bläst.

Nun klimmen sie von allen Seiten mühsam empor, die strebenden Künstler. Begeistert nahen sich die jüngsten, ein älterer hält in flüchtiger Skizze die Wundererscheinung fest, andere schleppen noch eine alte Rüstung (die historische Kunst?) mit sich auf dem mühsamen Wege, auf dem sich ein dritter bereits die Füße wund gelaufen.

Da sieht man verschiedene ältere Herren, die zwar noch den guten Willen haben, hinaufzugelangen zu jener Wunderblüte, aber denen die Kräfte fehlen, und wieder andere, die durch jähen Sturz das kühne Wagnis büßen. Besser wären sie wohl bei jenem Alten drunten am Fuße des Rankenwerkes zurückgeblieben, der sich verächtlich von dem neuen Leben abwendet, der sich im geruhsamen Geldverdienen nicht stören lässt, wie symbolisch ein Hamster ausdrückt, der neben ihm Korn zum Baue schleppt. Staunend blickt von weitem das liebe Publikum auf das neue Wunder hin, und links oben sieht man ratlos auf einigen wuchernden Pilzen die Herren der Kritik bedenklich die Dinge prüfen, für die sie wohl

1) Die Originalzeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett König Friedrich August II. von Sachsen, Brühl'sches Palais, Dresden. Federzeichnung (?), auf weißem Papier, Maßstab:

noch keine rechten Worte finden können. Sollte das Vöglein über ihrem Haupte einen Kukuk bedeuten, der ja auch seine Eier in fremder Leute Nester legt? Man sieht, Menzel, wie die meisten wirklich großen Künstler, hat ein gewisses Misstrauen gegen die Herren von der Feder, und er hatte sicherlich allen Anlass dazu. Es ist unmöglich, all' die kleinen Anspielungen, die hier noch zwischen den Ranken zu lesen sind, anzudeuten; in solch' kleineu Anzüglichkeiten und auch Bosheiten ist eben unser Meister unerschöpflich. Und mit welcher Klarheit ist die Fülle der Gestalten gruppirt, wie drastisch und unmittelbar verständlich ist das Bilderrätsel gezeichnet!

Übrigens war Menzel damals gezwungen, alle Gelegenheitsarbeit mitzunehmen, wie er denn z. B. Ende der dreißiger Jahre auch nebenstehenden Medaillenentwurf für das Jubiläum eines höheren Beamten im Auftrage des Generalwardeins Münzrat Loos anfertigte (Original im Städt. Museum zu Leipzig).

Entwurf einer Medaille von ADOLF MENZEL.
Original im Leipziger Museum.

Aus dieser Periode des Versuchens wird Menzel befreit durch eine Aufgabe, die für Jahrzehnte die Richtung seiner Thätigkeit bestimmen sollte, durch die Holzschnittentwürfe für Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen". Die Aufgabe, einige Illustrationen zum Leben des großen Königs zu liefern, schien einfach genug. Menzel erfasste sie von so hohem Gesichtspunkte, dass daraus ein für die Kunst wie für die Kostümkunde wichtiger Umschwung sich anbahnte. Schon bei den Vorbereitungen zu den „Brandenburgischen Denkwürdigkeiten" war ihm der allgemeine Charakter dieser Zeit klar geworden. Allein seiner Forschernatur entsprach es, dass er mit gewaltigem Eifer daran ging, sich die gesamte Kultur der Rokokozeit, ihre äußere Erscheinung, den Charakter der Hauptthelden, ihre Tracht und Lebensweise mit allen Mitteln zur Anschauung zu bringen. Eine endlose Zahl von Studien, Skizzen, Entwürfen nach Architektur und Kunstgewerbe, Möbeln und Kleidern, alten Porträts und Stichen, begann seine Mappen zu füllen. Ausflüge nach Potsdam, Charlottenburg, sogar eine Reise nach Dresden lieferten weiteres Material. Den großen König, den man zumeist nach dem ungelenken großen Blatte des Chodowiecki und anderen Stichen in der Erinnerung hatte, ihn suchte er in Bildern von seiner ersten Jugend bis zum hohen Alter auf. Mit unendlicher Geduld begann er die Röcke und Uniformen der Zeit nicht nur nach Stichen zu kopiren, sondern Modelle mit denselben möglichst bis ins Einzelne korrekt zu bekleiden und danach zu studiren. Plötzlich verloren diese Gestalten den Maskerade-Charakter, ihre Haltung wurde charakteristisch, jedes Detail der Uniformirung und Ausrüstung wurde exakt, da auch für kleine Figürchen von ein paar Centimeter Höhe große Studien gezeichnet wurden.

Das Resultat war ein wunderbares Wiederaufleben eines vergangenen Jahrhunderts, jene wissenschaftlich getreue und doch wieder künstlerisch lebendige Rekonstruktion der Friedericianischen Zeit, die wir seither mit Menzels Augen sehen.

Es ist ein Genuss, in dem Kugler'schen Werke das allmähliche Heranwachsen Menzels zu verfolgen, der in den ersten Holzschnitten noch stark am Allgemeinen der Erscheinung haftet, allmählich immer schärfer und bezeichnender das spezifisch rokokomäßige erfasst, und in meist unendlich kleinen Holzschnitten Darstellungen aus dem Leben des Königs und seinen Feldzügen liefert, von solcher Lebendigkeit, malerischen Wirkung und intimen Bekanntschaft mit dem Jahrhundert, dass diese kleinen Holzschnitte wie Entwürfe zu großen Tafelbildern wirken. In Wahrheit hat der Künstler auch einzelne dieser Holzschnitte späteren Gemälden zu Grunde gelegt. Die Tafelrunde von Sanssouci, das Flötenkonzert beschäftigen ihn hier zuerst.

Für die Geschichte des Holzschnittes waren Menzels Illustrationen epochemachend. Die Einführung des Hirnholzes, statt des Langholzes, der dadurch bedingte allmähliche Übergang vom Holzschnitt zum Holzstich, die Zeichnung des Entwurfes auf grundirtem Stock mit Bleistift, Pinsel oder Feder statt auf ungrundirtem Langholz, alle diese in England und Frankreich schon eingebürgerten Vorteile nutzte Menzel im Verlaufe der Arbeit auch für sich aus. Freilich blieb er bei seiner Methode der Vorzeichnung, einer flotten, fast radirungsmäßigen, sehr malerischen Strichzeichnung stehen. Indem er aber die Holzschneider zwang, diese fein empfundenen Linearzeichnungen mit höchster Treue und



Aus den Illustrationen zu Peter Schlemihl von ADOLF MENZEL (Dorgerloh, Nr. 650.)

kongenialem Empfinden nachzuschneiden, die zarte Abtönung der Linien und ihre malerische Haltung wiederzugeben, zog er eine Holzschneiderschule heran, in der Namen wie Vogel und Unzelmann glänzten.

Der monumentale Linienschnitt der Renaissanceholzschnitte verschwand dagegen langsam aus der deutschen Kunst. Er machte der malerischen Behandlung in Menzels Sinne Platz.

Fast wie eine Ergänzung zum Leben Friedrichs d. Gr., das 1842 zum Abschluss kam, treten die Illustrationen hinzu für die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen, die Friedrich Wilhelm IV. pietätvoll veranstaltete.[1]) Witzig zeichnete Menzel später einmal eine Titelvignette, den Genius der Kunst darstellend, der auf einem Zwölf-Centimeter-Maß stehend vom höhnisch grinsenden Zirkel eingeklemmt wird. Die Unterschrift „Hic Rhodus, hic salta" spielt darauf an, dass er seine geistvollsten Entwürfe auf einen so kleinen Maßstab zusammendrängen musste. Aber gerade er war der Mann, zu beweisen, dass keine äußeren Hemmnisse das Genie binden können.

Hatte Menzel in den Illustrationen zu Kuglers Werk sich noch ziemlich gewissenhaft als Illustrator, als Schilderer der im Texte beschriebenen Situationen bewährt, so tritt in den Zeichnungen zu Friedrichs des Großen Werken immer stärker seine Neigung hervor, selbständig zu werden, als geistreicher, selbstdenkender Leser den Text mit zeichnerischen Glossen zu begleiten und wohl auch abweichenden Meinungen und Empfindungen Ausdruck zu geben. In „Künstlers Erdenwallen" hatte er witzig durch kleine allegorische Fußnoten die Tendenz seiner Zeichnungen erläutert, in Kuglers Friedrich d. Gr. in Kopfleisten und Vignetten manche feine Bemerkung gemacht. In den Zeichnungen für des großen Friedrich Werke umrankt er den Text mit seiner Phantasie und fast jeder der Holzschnitte giebt eine eigene, scharf pointirte Auffassung der zu Grunde liegenden Worte. In der Methode unterschied er sich kaum von dem großen Ideenmaler Cornelius, der jedem Stoffe den Stempel seines Geistes aufprägte, ihm individuelle Färbung gab, was seinen Nachfolgern, den Schnorr, Kaulbach u. a. so selten gelang. Aber in der Richtung ihrer schöpferischen Gedanken repräsentiren Cornelius und Menzel zwei Gegenpole. Jener ging bis zu den erhabenen Höhen, wo der Gedanke anfängt, alles Greifbare zu verlieren, und wo sein Höchstes oft nur durch symbolische Andeutung, nicht durch die sinnliche Erscheinung ausgesprochen werden kann. Menzel aber bleibt, als echter Maler, immer auf dem Boden des Konkreten. Seine Entwürfe ergeben Bilder, die auch ohne Prüfung des in ihnen verborgenen geistigen Aufwandes, ohne Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu außerhalb liegenden Dingen an sich wirken als Nachbildung eines Naturausschnittes.

Und welcher Reichtum an Gedanken ist hier ausgebreitet! Welch' dramatische Größe in jener Schlussvignette zum siebenjährigen Kriege, da eine starke Männerfaust das Schwert mit dem Siegeslorbeer vom Blute reinigt. Und im Satirischen überschreitet Menzel zuweilen sogar die Grenzen, die dem profanen Menschen erlaubt erscheinen.

Was würde Herr von Köller sagen, wenn man ihm nachwiese, dass Adolf Menzel boshaft genug war, in einem so officiellen Werke höchst bedenkliche Situationen zu verewigen? Dass in den Rokokorahmen, der das Porträt der Pompadour umgiebt, nicht nur sehr verständliche Hirschparkanspielungen hineinverwoben sind, sondern auch als Krönung des Ganzen ein Putto in die Posaune stößt, während unter ihm die drastische Scene angedeutet ist, welche auch in einer Rembrandt-Radirung, dem „lit à la française" verherrlicht wird. Aber unmöglich — alle diese kleinen Kunstwerke zu beschreiben, deren jedes einzelne Stoff zu einer langen Abhandlung bieten würde. 1843 war der Kontrakt mit Menzel geschlossen, 1849 lag die Arbeit in 200 Holzstöcken vollendet vor.

Der Gedanke lag für Menzel, den historisch empfindenden Künstler, nahe, wenigstens einen Teil seiner kulturhistorischen Forschungen in wissenschaftlich strenger Form abzurunden und zu publiziren. So begann er, seit 1842, seine Studien über die Uniformirung der preußischen Armee soweit zu ergänzen, dass eine absolut vollständige Sammlung der Montirungen aller preußischen Regimenter mit genauer Angabe der Abweichungen und Besonderheiten, der Gradabzeichen, der Verschiedenheiten im Lederzeug, in Helmformen, Aufschlägen, Knöpfen etc. entstand. Bis 1857 war diese Sammlung auf 443 vom Künstler eigenhändig lithographirte Tafeln angewachsen, die auch die Freikorps, Specialkorps und sogar die bei Pirna ge-

1) Separatabdruck dieser Holzschnitte erschien unter dem Titel: Adolf Menzels Illustrationen zu Werken Friedrichs des Großen. Berlin 1886. R. Wagner.

fangenen und der preußischen Armee einverleibten sächsischen Regimenter umfasste.

Menzel war nie Soldat gewesen, aber der strengste Kommisknopf und Kammerunteroffizier konnte seine Freude an der militärischen Accuratesse, dem streng soldatischen Sinne haben, der hier sich offenbarte. Es schien anfangs, als verschwende Menzel in unverantwortlicher Weise seine Arbeitskraft an ein die Vollendung niemals versprechendes Werk. Allein die so dachten, rechneten nicht mit der zähen Kraft dieses „rude travailleur“, der inmitten zahlloser anderer Arbeiten immer wieder das Studium dieser seitabliegenden und in lächerliches Detail hineinzwingenden Materie aufnahm, Regiment um Regiment erforschte und in fünfzehn Jahren nicht ermattete. Kurze Notizen, klare und verständige Randskizzen ergänzten und vereinfachten die Arbeit.

Wäre dieses Werk nur der Uniformkunde zu Gute gekommen, so lohnte es vielleicht kaum, hier so lange dabei zu verweilen. Aber auch in künstlerischer Hinsicht scheint es mir weit mehr Beachtung zu verdienen, als ihm heute gezollt wird. Niemals vielleicht ist eine trockne Materialsammlung so lebendig wiedergegeben worden. In jedem Rocke steckt eine charakteristische Figur. Die simplen Soldaten werden oft zu Helden gestempelt durch die Kühnheit und Schönheit ihrer Bewegungen. Viele Tafeln sind fertige, abgerundete Genrebilder, mit wenigen sicheren Strichen ist ein malerischer Effekt erzielt, und nicht — was leicht gewesen wäre — auf Kosten der Anschaulichkeit. Menzel wusste dem verwöhnten Künstlerauge und den Bedürfnissen des Schneiders zugleich gerecht zu werden. Haben wir doch s. Z. nach diesen Blättern Uniformen anfertigen lassen, die tadellos genau im Schnitt und Ausstattung waren. So gebührt gerade dieser stillen Wirksamkeit, die so wenig äußeren Lohn verhieß und einbrachte, die aus reinem wissenschaftlichen Eifer ausgeführt wurde, höchste Anerkennung. Durch sie allein schon wäre der Doktortitel begründet, mit dem die Universität unseren Meister geschmückt hat.

Die der Radirung verwandte Zeichenmethode seiner Holzschnitte hätte Menzel schon zu Versuchen in dieser so dankbaren Technik bewegen können. In der That fallen seine ersten Versuche auch in die vierziger Jahre. 1844 gab er sechs Blatt nebst Titelblatt unter der bescheidenen Aufschrift „Radirversuche von Adolf Menzel“ heraus. Aber als ob er damit nur hätte beweisen wollen, dass er auch das mit Erfolg versucht habe, stellte er Radirnadel und Säuren bald bei Seite und hat nur selten wieder dazu gegriffen. Als in Berlin ein Radirklub begründet wurde, hat er gelegentlich mitgethan, wie um die jüngeren Künstler dadurch zu ermutigen.

Dann reizten ihn die malerisch weichen Effekte, welche die Radirung neben scharfer Accentuirung der Lichter gestattet, die gleiche Wirkung in der Lithographie anzustreben. Anfang der fünfziger Jahre macht er jene „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“, die ihm in technischer Hinsicht interessante Probleme stellten. Das Auftragen der Töne auf den Stein, das Überarbeiten der Halbtöne, Herauskratzen scharfer Lichter und Einsetzen fester Schattentöne erlaubte ein ganz malerisches Wirtschaften auf dem Steine, setzte dabei aber jene intime Kenntnis der Eigenheiten des Materials voraus, die Menzel als gelernter Lithograph sich schon in früher Jugend verschafft hatte. Meist sind es Studienblätter, welche so entstanden. Aber 1852 vervielfältigte er auch lithographisch ein Transparentbild, das für die Weihnachtsausstellung des Berliner Künstlervereins entstanden war, nämlich den zwölfjährigen Jesus im Tempel.

Religiöse Themata finden sich selten unter Menzels Werken. Die Lithographie „das Vaterunser“ von 1837 beweist, dass er nicht teilnahmlos dem evangelischen Leben gegenüber stand. Aber der zwölfjährige Jesus mag doch manchem guten Christen fast als Parodie erschienen sein. Menzel hat sicherlich nicht entfernt das



Aus Menzels Illustrationen zu den Werken [illegible]

beabsichtigt. Da es ihm nur auf Wahrheit überall ankommt, musste er sich aber berechtigt fühlen, die Vorbilder für Jesus von Nazareth und die Rabbiner seiner Zeit unter den heute lebenden Stammesgenossen zu suchen. Und er fand eine Anzahl prachtvoller drastischer Typen, die er unbedenklich herüber nahm. Böcklin in seinem bekannten satirischen Gemälde der badenden Susanna hat unendlich drollige Karikaturen hebräischer Greise gegeben. Man vergleiche sie mit Menzels Werk, um zu erkennen, wie weit dieser von der Absicht zu karikiren entfernt ist. Man sollte sich vor allem nicht von dem ersten, wenig sympathischen Anblick abstoßen lassen. Man wird finden, dass die drei Christus unmittelbar umgebenden Schriftgelehrten so wunderbar scharfe Rassetypen, dabei so wirklich in ihrer Art geistvolle Männer darstellen, dass selten etwas Frappanteres gemalt worden ist. Der feinsinnige, andächtig lauschende Greis hinter Christus, der verbissen, halb unwillig, halb hingerissen lauschende am Betpult, der überzeugte, gutgläubige zur Rechten, endlich der vierte hinter Christus, der mit orientalischer Überschwänglichkeit den klugen Knaben laut zu rühmen scheint! Nicht minder wunderbar beobachtet sind die Lieblingsstellungen und eigenartigen Handbewegungen dieser Greise, ihre schlottrige Haltung, die liederliche Art, wie sie im Eifer der Diskussion die langschleppenden Gebetsmäntel verschoben haben. Und Christus? Der geistvolle, frühreife Judenknabe, schön durch die Begeisterung, die aus seinen dunklen Augen leuchtet, von einem Hauche von Idealität umwittert. Das dunkle Lockenhaar scheint elektrische Funken auszuströmen, die ihn wie ein kleiner Heiligenschein umgeben. Und der Reiz dieser feinen, mageren, fast ätherischen Gestalt, aufs Höchste gesteigert durch den Kontrast zu den unschönen, fettbäuchigen Gestalten der Greise! Unter allen Versuchen der französischen Künstler, der realistischen Anschauung der Christusgeschichte durch Anlehnung an Orient und heutiges Judentum zu entsprechen, ist doch keine einzige der Wahrheit so nahe gekommen unter gleichzeitiger Wahrung der geistigen Größe der Christusgestalt. Munkacsy's „Christus vor Pilatus“ — wie platt, wie nüchtern erscheint er gegen Menzels Christusknaben.

Alle die vorgenannten Arbeiten waren über einen gewissen, engeren Kreis kaum hinausgekommen. Erst als die Friedericianischen Scenen in Ölgemälden dargestellt wurden, ward das Interesse allgemeiner. Ein Gemälde in Öl steht eben für den Laien auch heute noch in einem besonderen Geruch eigentlicher Künstlerhaftigkeit.

1846 hatte Menzel einige kleinere Genrebilder, 1847 für Kassel ein Historienbild gemalt und ein anderes im Karton fertig gestellt. 1848 gelangt er endlich zur Ausführung seines lang gehegten Lieblingswunsches, zur Geschichte Friedrich's des Großen. „Der Stoff ist so interessant, so großartig, ja, worüber sie den Kopf schütteln werden(!), so malerisch, dass ich nur einmal so glücklich werden möchte, einen Cyklus großer historischer Bilder aus dieser Zeit malen zu können.“ So schrieb Menzel 1840 an seinen Freund Arnold in Kassel.

Nun war dieser Augenblick gekommen. Mit dem kleinen Bilde „die Bittschrift“ begann er 1848/49 die Arbeit, 1850 folgte das malerisch feinste „die Tafelrunde von Sanssouci“, 1852 das so populär gewordene „Flötenkonzert“, 1854 „Friedrich der Große auf Reisen“, 1855 für den Breslauer Kunstverein die „Huldigung der Stände Schlesiens“. Überflüssig ist es, diesen Werken, welche die eigentlichen Träger Menzel'schen Ruhmes im deutschen Volke geworden sind, hier eine eingehendere Erläuterung zu widmen. Ein letzter Rest idealisirenden Strebens der alten Zeit verband sich so glücklich mit der scharfen Charakteristik des strengen Historikers, dass wahrhaft volkstümliche Werke entstanden. Auch der künstlerisch Ungebildete fühlte vor diesen Offenbarungen einer künstlerischen Forschernatur, dass etwas Ungewöhnliches vorliege, wurde bezwungen durch den spannenden Inhalt der Erzählung, durch die offenbare Natürlichkeit und Wahrheit des Vorganges. Aus diesen Bildern konnte ein jeder etwas für sich entnehmen. Der Künstler konnte sich mehr an die, besonders in der „Tafelrunde“ hervorragenden, malerischen Qualitäten halten, dem einfachen Museumsbesucher war die anschauliche Schilderung des „jungen“ alten Fritz anziehend, der Psycholog vertiefte sich in die überraschend feine Charakterisirung der Köpfe im „Flötenkonzert“, in die so mannigfaltigen Ausdrucksformen der „Tafelrunde“, der Historiker bewunderte die „Echtheit“ und die Frauen priesen die Schönheit des Königs. Heute gelten diese Bilder als seine Hauptwerke und werden als solche gelten, bis die Gestalt unseres Kaisers Wilhelm späteren Generationen entschwunden ist, und dann erst Menzels Werke in dieser Hinsicht ganz in den Vordergrund gerückt werden dürften.

Gründlich verfuhr Menzel auch hier. Das einmal angeschnittene Thema wurde in den oben genannten und einigen späteren Arbeiten nach allen Richtungen ausgebeutet, und einige Genrebilder aus der Rokokozeit hinzugefügt. Leider blieb die gewaltigste Schöpfung dieser Gruppe, die 1856 vollendete „Schlacht bei Hochkirch“, verhältnismäßig unbekannt, da sie im kgl. Schloss aufgestellt, also wenigen zugänglich und auch dann nur in flüchtigem Vorübereilen unter Führung eines ungeduldig treibenden Lakaien sichtbar ist. Nur wen ein günstiges Geschick öfters in die lange Galerie des Schlosses führt, wer Gelegenheit hat, vor diesem und dem Krönungsbilde andauernd zu verweilen, kann die erstaunliche Größe und Majestät dieses imposanten Schlachtenbildes genießen. Dann aber wirkt es überwältigend.

Menzel hatte im Kugler-Werke einen kleinen Holzschnitt als Vorwort zum Gemetzel von Hochkirch gegeben, ein Todtentanzbild. In dunkler Nacht stürmt ein preußischer Trommler durch die Lagerzelte, mit seinem Wirbel die Grenadiere aufscheuchend, dass sie ihm folgen sollen ins Verderben, in den Tod. Denn der Trommler ist der Tod. Unter dem flatternden Uniformrocke birgt sich die Knochengestalt, unter dem Dreispitz lugt grässlich der Totenschädel hervor.

Im Bilde aber führt er uns mitten hinein in den nächtlichen Verzweiflungskampf, den jener Holzschnitt allegorisirt. In langer dünner Feuerlinie steht eines der Bataillone, die Friedrich selber von Rodewitz herbeiführte, ein zweites avancirt im Vordergrunde, um die Feuerlinie zu verlängern. Im Dunkel, stolpernd, über Verwundete stürzend, von österreichischen Kugeln umsaust und niedergeworfen, stürmen die Männer heran, voraus die Offiziere. Wie dunkle Schatten heben sich die feuernden Grenadiere ab von dem hell wogenden Pulverdampf, durch den von Hochkirch her die Blitze der preußischen Batterien zucken, die der Feind erobert und gegen die des Königs gerichtet hat. Fest stehen die Preußen, viele ohne Hut, z. T. ohne Rock, ohne Stiefeln, wie sie vom Lagerfeuer aufgesprungen sind. Man sieht die Kette bis in die Ferne hin, wo sie in Rauch und Glut des brennenden Hochkirch unsichtbar wird. Und mitten durch den Kugelregen reitet der König heran, fest und unerschüttert, das Ross parirend, weil kurz hinter ihm eine Granate Offiziere seines Gefolges niedergerissen hat, dass Mann und Ross sich auf dem Boden wälzen, und die Pferde hoch aufbäumen. Grelle Lichter fahren über die Gestalt des Kriegsherrn, beleuchten das von der furchtbaren Erregung verzerrte Antlitz, aus dem die Augen scharf und klar herausleuchten. Hoch sitzt er im Sattel, packt den Krückstock fest und scheint durch Zuruf das heranstürmende Bataillon anzufeuern. Wie ist es möglich, die Mannszucht der Preußen in diesem schreckensvollen nächtlichen Kampfe, die ruhige Größe des Königs in der verzweifelten Hast und der Todesgefahr klarer zum Ausdruck zu bringen!



Studie zum „Zerbrochenen Krug“ von ADOLF MENZEL.

Und da wagten später noch Bleibtreu und Andere ihre Paradeschlachten mit den anmutig galoppirenden Rossen und freundlich lächelnden Generalen zu bringen, nachdem hier gezeigt war, wie drastische, anschauliche Schilderung wirklicher Schlacht mit ungesuchter, einfacher, aber die Hauptperson zur höchsten Wirkung bringender Komposition verbunden werden kann! Menzel hat niemals ein Schlachtfeld gesehen, er schöpfte das Bild aus seiner Phantasie. Aber wie großartig, wie durchdringend, wie schöpferisch erweist sich diese! Alles ist, als ob es selbstverständlich so sein müsste. Keine Kunstgriffe, keine Unwahrscheinlichkeiten zur Erhöhung des Effektes, vielleicht von dem einen abgesehen, dass er den König ein wenig höher auf dem Terrain aufstellt, als nach der Fußlinie der Schießenden anzunehmen wäre, wodurch seine Gestalt stärker sich hervorhebt.

Die deutsche Kunst ist ja an guten Schlachtenbildern so arm. Hier ist das beste, dessen wir uns rühmen können. Es schlägt die etwas temperamentlosen Werke von Meissonier und Detaille, und die sehr temperamentvollen, aber etwas theatralischen von Neuville aus dem Felde. Und dabei wurde es schon 1850—56 gemalt. Wie viel mag da versucht worden sein, ehe dieses wie aus einem Gusse geformte Werk so auf der Leinwand stand, wie wir es vor uns haben!

Menzel hat gerade an manchem der besten seiner Werke mit unermüdlicher Geduld gefeilt. In seinem Atelier hängt leider eines dieser besten, (Friedrich's Ansprache bei Leuthen), fast vollendet, aber — noch

immer nicht ausstellungsreif. Jene Schnelligkeit, mit der andere bestellte Arbeit liefern, — alle echten „Hofmaler“ haben sich immer durch diese herrliche Fähigkeit ausgezeichnet — ist Menzel fremd.

Eine vierjährige Arbeit hat Menzel auf die Darstellung der „Krönung König Wilhelms I. zu Königsberg“ verwandt. Die große Zahl der darauf angebrachten Porträts kann als Ursache gelten, und war auch thatsächlich, da dem Künstler nur ganz allmählich die betreffenden Herrschaften vor den Pinsel sich stellten, eine der Ursachen. Aber wohl nicht die einzige. Gerade ein solches Ceremonienbild, das sich von selbst zu komponiren scheint, erfordert, soll es nicht steif und langweilig wie A. v. Werners Reichstagseröffnung wirken, ein höchst geschicktes Arrangement, eine raffinirte Gruppirung und Lichtführung. Menzel hat auch das mustergültig verstanden, dem Vorgange alles Steife, Gekünstelte zu nehmen, aus einer langweiligen Porträtsammlung hoher Herrschaften und Würdenträger ein Bild, ein künstlerisches Bild zu machen.

Bleistiftstudie von ADOLF MENZEL.
Original in der Berliner Nationalgalerie.

Wie ganz plötzlich an den Künstler der ehrenvolle Auftrag herantrat, nach Königsberg zu fahren und dort während der feierlichen Handlung Studien für das Krönungsbild zu machen, mit welchen Schwierigkeiten er zu kämpfen hatte, dass erzählt Jordan ausführlich. Er weist auch nach, wie weit Menzel genötigt war, bei der Ausführung einige Abänderungen zu machen. Im übrigen beruht die einfache und doch so überzeugende Wirkung des Bildes zum guten Teile darauf, dass fast ebensoviel Charaktere wie Köpfe auf dem Bilde sind. Diese Sammlung von Charakterköpfen derer, die mit König Wilhelm die Zeit der großen Kämpfe durchgestritten, wird unseren Enkeln einst ein wertvolles Dokument sein.

Nicht minder wertvoll sind aber die zahlreichen Studienköpfe zu dem Bilde, meist in der Berliner Nationalgalerie, die zum Teil noch frischer und unmittelbarer das Wesen jener in strenger Zucht und einfachen Verhältnissen herangewachsenen Beamten und Krieger uns schildern, die Deutschlands jetzige Größe herbeigeführt haben. Menzels scharfem Stifte verdankt die Nachwelt damit ein unschätzbares Vermächtnis.

Seit den fünfziger Jahren macht Menzel alljährlich Reisen in Bäder und Luftkurorte. Angeblich zur Erholung. Ich bin zufällig ihm mehrmals dabei begegnet, habe ihn aber immer nur arbeitend, studierend angetroffen. In der dumpfen Kellerluft alter Kirchen, unter verfallener Brücke an wenig wohlriechendem Wasser etc. saß er zeichnend, malend bis zum späten Abend und — erholte sich. Diese unablässige, niemals rastende Arbeit macht es erklärlich, warum Auge und Hand gleichsam immer gespannt blieben, warum er auch im Alter ebenso scharf, ja fast schärfer zeichnet als in den besten Mannesjahren. Wer nicht rastet — der nicht rostet, vorausgesetzt, dass er wie Menzel nicht nur körperlich, sondern auch geistig die volle Kraft absolut bewahrt.

Wie er zum Staunen seiner Bekannten früher entdeckt hatte, dass das Rokoko höchst malerisch und keineswegs so hässlich und entartet sei, wie damals alle Welt glaubte, so fand er jetzt, je mehr er in das Leben hinaustrat, und je länger er es in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit vor Augen hatte, dass auch das täglich uns umgebende Leben erfüllt ist von malerischen Motiven. Was heute jedes Kind weiß, war in den fünfziger Jahren noch ein Geheimnis in Deutschland

Düsseldorfer und Berliner Künstler hatten wohl im Leben der Bauern und Bürger so etwas wie malerischen Reiz schon gewittert. Aber sie konnten sich damit entschuldigen, dass die Volkskostüme doch eigentlich historisch waren, und ihre Genrebilder einerseits durch ihren fabulirenden Inhalt, andrerseits durch diese Kostüme einen „höheren Reiz“ eine Art historischer Berechtigung hatten.

Menzel selbst hatte ja in früheren Jahren gedacht, seinen Gestalten das historische Mäntelchen umhängen zu müssen, um sie überhaupt salonfähig zu machen. Jetzt warf er die Maske ab, und kühn griff er hinein ins volle Menschenleben. Vollends, seit er in Paris gelegentlich der Weltausstellung von 1867 die stärksten Eindrücke vom modernen Leben empfangen und die verwandten Bestrebungen der französischen Kunst kennen gelernt hatte, ging er zur fast ausschließlichen Schilderung des modernen Lebens über, und wirkte, unbekümmert um alle Angriffe, als Bahnbrecher, der jungen Generation die Wege ebnend. Ihm, dem die Ideen in überströmender Fülle zu Gebote standen, ihm konnte doch wahrhaftig niemand den [illegible] machen, dass er aus Gedankenarmut der Schilderung [illegible] Lebensausschnitte sich widme. [illegible] ungeheuere Summe von Geist und [illegible], die ihm zu Gebote stand, konzentriren auf die einfachsten Vorgänge des Lebens, denen er immer mehr alles künstlich belebende, alle Schönheitsphrasen, alles novellistisch Erzählende nahm, um reine objektive Daseinsschilderung zu geben.



[illegible] Zeichnung von ADOLF MENZEL. Aus den Publikationen des Vereins für [illegible] in Berlin.

Menzel fühlte sich wiederum als Forscher und Entdecker, wie in den Tagen, da es galt, Friedrich's Zeitalter aus der Vergessenheit zu befreien und wiedererstehen zu lassen. In ruhigen [illegible]

Theatern, im Stall und im Salon, in Kirchen und Synagogen suchte er malerische Motive, entdeckte sie da, wo sie so nahe vor jedem gelegen, ohne dass es jemand für der Mühe wert gehalten, sie zu finden.

Mit seinen kleinen Erstlingsarbeiten auf diesem Gebiete, die noch den vierziger Jahren angehören, hatte er mehr Widerspruch als Zustimmung gefunden.

In den sechziger Jahren erschien neben seinen Reiseerinnerungen aus Prager Synagogen, Bauerntheatern etc., vor allem jenes noch heute ganz modern wirkende Gouache der „badenden Knaben“, die er in der Saale bei Kösen belauscht hatte, wie sie in köstlichem Jugendübermut ihre Gewandung auf ein Floß schleppen, um dieses den Fluss hinabzustoßen und in adamitischem Kostüm allerlei Unfug zu treiben. Die helle Lust am Plätschern im lockenden kühlen Wasser, die seltsamen Bewegungen der hageren Knabenkörper, das Hineinstapfen in das flache Wasser, die nicht schönen, aber originellen Bewegungen, das Spiel des Lichtes auf den nackten Körpern schildert er mit sichtlichem Vergnügen.

Hatte ihn schon das Berliner Straßenleben, besonders in winterlicher Landschaft, zur Darstellung gereizt, so imponirt ihm doch noch mehr der Wirrwarr, die durcheinanderschwirrende Menge in den Pariser Straßen, die er 1867 beim Besuche der Weltausstellung kennen lernt; die bei aller Einfachheit und Gleichartigkeit durch ihre Reklameschilder, Balkongitter und hochaufgeführten Dachbauten mannigfach belebten Riesenhäuser, die wandelnden Omnibusgebäude zwischen dem Getümmel der Droschken, Lastwagen und Equipagen, die dahinflutende Menschenwoge, in der ein Geistlicher im schwarzen, langen Gewande, der Ouvrier in der Bluse, der Zuave mit roter Hose und Turban, die Arbeiterfrau, die Modedame etc. auftauchen.

Links ein Neubau, der den Ausblick auf Tapetenfetzen, rußige Kaminreste und einen alten, plakatbedeckten Bauzaun gestattet, rechts die Budike eines Geflügelhändlers und weiterhin ein Kaffehaus, dessen Gäste auf der Straße Platz genommen haben, Kellner mit flatternder Schürze, und in der Mitte, als einzig ruhender Punkt in dem Treiben, der Gardien mit dem feierlichen Dreimaster und breiten Bandelier in stiller Würde. Der Pariser, stolz auf seine elegante Stadt, wird sie in diesem Bilde kaum wiedererkennen. Wie kann er sich eine Pariser Straße ohne Flaneurs im Modegewand und ohne kleine Nähmädchen mit kokett aufgehobenem Röckchen denken! Menzel interessirt aber eben jene fleißige, hastende, handelnde, arbeitsreiche Stadt, die eigentlich Paris ausmacht, und in der das flanierende genießende Paris der Boulevards eine ganz verschwindende Rolle spielt. Menzel interessirt das Volksleben im eigentlichen Sinne, jene Menschenkategorieen, die gemeinhin nicht vom Künstler damals beachtet wurden, und von denen er ein so lebendiges, farbiges Bild zu geben weiß. So malt er auch das bunte Volksleben im Tuileriengarten am Sonntag Vormittag, wenn das Volk der kleinen Leute mit Kind und Kegel von dieser herrlichen öffentlichen Promenade Besitz nimmt.

Hatte sich Menzel in der Darstellung modernen Lebens ein neues Schaffensgebiet erobert, so sollte er bald dahin gelangen, es auch in großem historischen Stile auszubeuten, — historischer Stil dabei natürlich in Menzel's Sinne verstanden. Wie aus den Zeichnungen zu Friedrichs des Großen Leben die Hauptkapitel herausgegriffen und in Bildern festgehalten wurden, so gelangte er auch dazu, aus dem Tagesleben Berlins die Momente und die Gestalten in Bildern festzuhalten, die als geschichtlich wichtigste zu betrachten sind. Man beachte dabei seinen Gegensatz zu Lenbach in der Wahl der Objekte. Lenbach zieht in erster Linie Bismarck's Heldengestalt an, die ihm in ihrer Reckenhaftigkeit, ihrer in den Zügen des Gesichtes direkt ausgesprochenen geistvollen Größe brauchbare Unterlage für Porträtphantasieen liefert. Auch Moltke's Römerkopf ist ihm ein dankbares Objekt. Aber unseres geliebten ersten Kaisers edle, liebenswürdig schlichte Züge widerstreben der künstlichen Steigerung. Hier war Menzel am rechten Platze. Seiner affektlosen, pietätvoll das Wesen des Modells schonenden Gewissenhaftigkeit lag es viel näher, die feine, eigenartige Größe des ersten Hohenzollernkaisers herauszuarbeiten.

1871 hatte er in der „Abreise König Wilhelms zur Armee“ Berlin geschildert, das zwischen opferbegeistertem Jubel und bangem Zagen schwankend dem Kriegsherren ein Lebewohl zurief, der im einfachen Zweispänner, prunklos wie immer, an der Seite der erschütterten Gattin ernsten Blickes einer noch so ungewissen Entscheidung entgegenfuhr. 1879 durfte er den sieghaften Helden beim Hoffeste beobachten, der über das spiegelnde Parket langsam zwischen der spalierbildenden Schar hindurchgleitet, im glänzenden roten Leibrock der Gardesducorps, ordenbehangen, in der Hand den schimmernden Stahlhelm. Vor einer der Damen macht er Halt. Ehrfurchtsvoll vorgebeugt steht die zarte, schlanke Gestalt der von ihm so huldvoll Ausgezeichneten dort, und der hohe Herr blickt auf sie herab mit dem Ausdruck freundlicher Milde und Güte, richtet an sie, wie aus den Mienen der Umstehenden hervorgeht, ein paar jener scherzhaften leutseligen Worte, an denen es ihm nie mangelte, wenn es galt, jemanden zu erfreuen und zu ehren. Dicht hinter dem Kaiser folgt der Kronprinz, der im Gedränge einen guten Bekannten bemerkend, schnell, so im Vorbeigehen, eine witzige Bemerkung mit einer leichten Wendung nach rechts in ein Häuflein von Civilisten hineinruft, allgemeine Heiterkeit entfesselnd. Und nun vergleiche man die beiden Gestalten. Der alte Herr, schon ein wenig, nur ganz wenig, gebeugt, namentlich in der Stellung der Füße das Alter verratend, und daneben die elastische, stark ausschreitende Kraftgestalt

des damaligen Kronprinzen. Beide liebenswürdig, jeder in seiner Art, beide unter der sich vorbeugenden, neigenden Menge stattliche, fürstliche Erscheinungen, aus der Schar der Höflinge ohne weiteres als die Herrscher erkennbar.

Da ist echte Historienmalerei. Die Geschichte wird einst, wenn sie die äußere Erscheinung und die Psyche der beiden denkwürdigen Männer schildern will, nicht Anton v. Werners Bilder zu Rate ziehen, die so trocken und nüchtern den allgemeinen, äußeren Eindruck liefern, sondern Menzels kleine Bilder, die von dem Wesen, den Bewegungen, der Art des Auftretens jener Männer gewissenhaft Kunde geben.

Nicht minder wertvolles historisches Material giebt Menzel in der Folge von Gemälden, welche die Hofgesellschaft schildern, so wie sie damals war, nicht wie sie vielleicht sein möchte. Nicht nur Adonisse und Venusse allein, ach nein — auch ganz gewöhnliche Sterbliche hat er gemalt, nicht nur schöne, elegante, gut sitzende Toiletten, auch überladene, ungeschickte, weniger kleidsame. Es wäre billiger gewesen, immer just in den Vordergrund ein paar berühmte Männer, ein paar Prinzen oder große Feldherren zu stellen, die jeder kennt. Aber er will ja gerade von jener großen Schar der nicht oder weniger Gekannten erzählen, welche diese prunkvollen Königssäle füllen. Er will erzählen von jenem Getümmel in der Spiegelgalerie, in den goldglänzenden, reichen Sälen, unter den schweren, im Kerzenglanz flimmernden Kristallleuchtern, wie man sich da drängt und stößt, und am Büffet jenen Kampf ums Dasein kämpft, der nach dem Rückzuge der Majestäten sich zu entspinnen pflegt. Da und dort Gruppen lachender, plaudernder Damen, an einen Pfeiler gedrängt, ältere Generale und Beamte in ernster Beratung, Hofprediger, Staatsräte, Künstler, Gelehrte in Gruppen umherstehend, raisonnirend oder sich langweilend, dazwischen irrende Ritter in Uniform, die ihre Siegesbeute in Gestalt von Sektgläsern, kalter Küche und Dessert abliefern wollen. Ältere Paare, die bereits den Rückzug antreten, hier und dort noch plaudernd verweilen, überall Wirrnis, Auflösung und in der Ferne jenes Schlachtgewühl am Büffet, wo über die Köpfe der Menge glückliche Sieger Gläser und Teller emporhalten, um sie aus dem Gefecht hinauszuretten. Wie mühsam genießt der alte Geheimrat da vorne seine Eroberung. Stehend, den Hut zwischen die Beine klemmend, mit der Linken Teller, Glas und Messer haltend, so führt er den Bissen zum Munde.

Wunderbar sind die Damen beobachtet. Wie sie sich beim Trinken vorbeugen — die Robe zu schonen, wie sie weit ausbiegen, wenn ein galanter Ulan der Nachbarin etwas servirt, wie sie mit jener merkwürdigen Wendung des Kopfes nach hinten und zur Seite mit der Hand nach dem Haare tasten, prüfend, ob der Schmuck noch nicht verloren, ob die Nadeln auch das künstliche Coiffure-Gebäude noch halten — plaudernd, lächelnd, sehnsuchtsvoll ausschauend. Und die meisten mehr charakteristisch als gerade schön.

Man hat Menzel den Vorwurf gemacht, er sei überhaupt unfähig, hübsche Frauenporträts zu geben. Davon kann keine Rede sein. Hübsch im Sinne des faltentilgenden, retouchirenden Photographen, im Sinne derer, die für süßliche Puppenköpfe schwärmen, hat er allerdings nicht gearbeitet. In der Regel stellt er auch hier das Charakteristische über das trivial Schöne und lässt in einem Antlitz, in welchem gefällige Meister nur die anmutigen, regelmäßigen Züge festhalten würden, auch das durch Abweichung vom Normalen pikant Wirkende zur Geltung kommen. Er hat wohl auch niemals Frauen und Mädchen mit dem Auge des verliebten, schwärmenden Jünglings betrachtet, das aus dem gleichgültigsten Gesichte ein Urbild makelloser Schönheit herauszulesen weiß. Selbst schönen Frauen gegenüber bleibt er der ruhige, objektive Beschauer, der sich alle Schmeicheleien spart. Und da bekanntlich das Antlitz erst noch gefunden werden muss, das absolut normal gebaut ist, das auch nicht den kleinsten Schönheitsfehler aufzuweisen hätte, wie dürfen wir uns da wundern, dass der gewissenhafte Chronist Menzel von einem solchen auch in seinen Bildern uns nichts erzählt! Soviel darf überdies zugegeben werden, dass er die Gelegenheit, durch Anbringung niedlicher Mädchengesichter seinen Bildern einen besonderen Reiz zu geben, mit großer Standhaftigkeit unbenutzt ließ, und dass das auffallend geringe Interesse, das die Frauenwelt im allgemeinen an Menzels Werken nimmt, wohl auf Gegenseitigkeit begründet ist. Menzel ist in seinen Werken eine herbe Natur, der das Sinnliche, soweit es nach dem Sexuellen hin gravitirt, ewig fremd bleibt, oder der wenigstens diesem Sexuell-Sinnlichen nicht das Mäntelchen künstlerischer Begeisterung umhängt, wie das so meisterhaft die großen Franzosen des XVIII. Jahrhunderts verstanden.

Menzel hat nicht die in Ehrfurcht ersterbende Begeisterung für die oberen Zehntausend. Vor seinem kritischen Auge enthüllt sich auch hier das Menschliche — Allzumenschliche. Er hat etwas höchst Modernes darin, dass der Proletarier ihm künstlerisch ein ganz genau so dankbares Thema ist wie der schönste Husarenlieutenant.

So ist er auch der Schöpfer des Bildes geworden, das in Deutschland als eines der ersten, jedenfalls als das erste durchschlagende Werk die moderne Fabrikarbeiterwelt verherrlicht. Was Courbet für Frankreich, that er für uns. In den „Modernen Cyklopen“ führt er uns in eines jener riesigen Hüttenwerke, in denen gewaltige Schwungräder wie von unsichtbarer Kraft getrieben, rotglühende Eisenmassen mit gewaltigen Zangen gepackt werden, wo durch den grauen Nebeldunst hindurch schwarze Eisenstangen, Wellen, Räder, Treibriemen im Gewirre sich zeichnen, zuckende Flammen aus düsteren Ofenhöhlen fahren und die herkulischen Gestalten halb-

nackter Arbeiter beglühen. Aber nicht minder fesseln ihn die kleinen Tiroler Dorfschmieden, wo in halbverfallener, verräucherter Hütte am Ofen und Blasebalg der Schmied schafft, wo in die höhlenfarbene Dämmerung durch verfallene Dächer neugieriges Tageslicht hineinschaut. Von der Mehrzahl der modernen Arbeiterbilder sind aber die Menzel'schen durch eine breite Kluft getrennt. Er denkt nicht daran, damit Socialpolitik zu treiben, um der „guten Sache willen“ socialistische Tendenzbilder zu malen. Die moderne Industrie ist so imposant, dass er als Maler nicht daran vorübergehen kann, so wenig wie an einer Prozession von Tiroler Bauern, einer alten Sakristei oder Synagoge. Aber sociale Politik mit seinen Bildern zu treiben, das liegt ihm fern.

Auch in Kissingen weilt er alljährlich, um sich zu erholen und menschliche Dokumente aus dem Badepublikum zu sammeln. Unsere Heliogravüre giebt ein solches Momentbild.

Sie haben oft etwas ungemein Komisches, diese Brunnenpromenaden, denn sie sind reicher an Kontrasten, als alle anderen Badeorte. In Luftkurorten sammeln sich Naturfreunde oder solche, die es zu sein vorgeben. In Modebädern läuft jene Welt zusammen, in der man sich durch Langeweile die Langeweile vertreiben will, und im Hochgebirge dominirt der Bergsteiger, der Tourist. Überall ein mehr oder weniger homogenes Publikum. Brunnenplätze aber werfen Menschen aller Berufe und Gesellschaftsklassen zusammen, einsame Naturen und Gesellschaftsfexe, Kinder und Greise, arm und reich. Und diese ganze Schar wird in früher Morgenstunde in provisorischer Toilette nüchtern und halbmüde auf der Brunnenpromenade zusammengetrieben, um mit lächerlich ernsthaftem Gesichte, als ob eine Kulthandlung zu begehen wäre, einige Becher Wasser in feierlichen Pausen sich hinunterzuquälen. Welcher Genuss für Menzel, diese Menschheit hier zu studiren, wo ihre Charaktere sich so herrlich offenbaren, markante Typen so bunt gemischt sind, das Gedränge unter den Arkaden, in der langen Allee, um die Wärmeöfen mit den Bechern zu schildern. Einsam wandelt dort ein kleiner Professor im wilden Bartschmuck, schäbigem Hut und Rock, hinter ihm die hohe aristokratische Gestalt eines alten Offiziers a. D., der seinem Civilanzug einen sportmäßigen Anstrich giebt. Herr Rentier Schulze aus Berlin bleibt dagegen immer der alte Schwerenöter und gewandte Gesellschafter, und die kurze, runde Gestalt dreht sich beweglich, um einer jungen Frau huldigend zu nahen. Er ist mehr komisch als gefährlich, der bejahrte Don Juan, und das kichernde junge Frauchen, wie der lächelnde geistliche Herr neben ihr nehmen die Huldigung als wohlgemeinten Scherz mit Humor auf. Dazwischen andere, die feierlich das Heilwasser schlürfen, lachend oder gelangweilt dahinschreiten. Nichts Dramatisirtes, nichts Komponirtes an dem Bilde, getreuliche Schilderung, man könnte glauben, nur Feststellung des Thatbestandes. Aber für alle Zeiten ist damit festgelegt, so sah im Jahre 1890 das Badepublikum von Karlsbad aus, äußerlich und innerlich, nach seiner Kleidung, seinen Manieren, seinem Wesen. Menzel steckt sich die Grenzen seiner Darstellung, je älter er wird, desto enger. Von poetischen Fabeleien, von der Cyklendichtung geht er zur historischen Einzelschilderung, um dann großen Motiven des Tageslebens sich zuzuwenden, schließlich die unscheinbarsten Scenen aus dem Alltagsleben zu behandeln. Immer bleibt er groß in der Art, wie er das Leben auch im Kleinsten und Geringsten herauszuspüren weiß, wie er Dingen, die anderen so gleichgültig, nichtssagend und alltäglich scheinen, durch individuelle Auffassung eine künstlerische Existenz giebt und stetig beweist, dass jeder beliebige Winkel der Welt zum Kunstwerk gestempelt werden kann, sofern ein Künstler ihn mit seinem Temperament durchdringt.

Man sieht, inwiefern Menzel typisch ist für das, was wir bis vor wenigen Jahren als specifisch „moderne Kunst“ betrachteten, wie er ihre reinste Form uns vergegenwärtigt. Man sieht, dass in so überragendem Genie der Geist der „naturalistischen Schule“ nicht platt und trocken als Naturabschreiberei sich gab, sondern jene feine Vielseitigkeit bewahrte, die er auch in Emile Zola's besten Werken besitzt. Aus dem früheren Streben nach Geistvollem und Gefühlvollem war er langsam dahin gekommen, nichts in der Darstellung der Dinge zu betonen, allzustark herauszuheben, nichts an ihnen zu übertreiben, nach besten Kräften objektive Berichte zu geben, so weit das Menschen überhaupt vermögen.

Ich habe versucht, die Hauptstationen auf Menzel's künstlerischem Lebenswege zu bezeichnen. Unmöglich ist es, auf beschränktem Raume jener Fülle von kleineren Arbeiten zu gedenken, die in unerschöpflicher Produktionskraft der Meister schuf. Ein Blick in die vorerwähnten Menzelwerke des Bruckmann'schen Verlages genügt, um die ungeheuere Vielseitigkeit des Mannes zu bezeugen. Dort findet eine große Gruppe von Arbeiten eingehende Würdigung, die ich nur beiläufig erwähnen konnte, die Diplome und Adressen, in die Menzel seinen Geist und seinen Witz, seine Freude an symbolischem Ausdrucke, an originellen Gedanken hineintrug. Diese Menzelwerke geben ferner eine stattliche Anzahl von Studienblättern wieder, die zum vollen Verständnis des Meisters so unentbehrlich sind. Mehr als alle Adressen, Ansprachen und Festessen wird diese würdige litterarische Festgabe weiten Kreisen die Bedeutung Adolf Menzel's erschließen können. Wie ungeschwächt er heute, an der Schwelle des Greisenalters noch fortarbeitet, dafür legt das oben erwähnte Ergänzungsheft zur großen Menzelpublikation Zeugnis ab, das die Mehrzahl der größeren Arbeiten von 1885—1895 in größtem Maßstabe reproduzirt. Die Ölmalerei tritt mehr zurück. 1889 malt Menzel

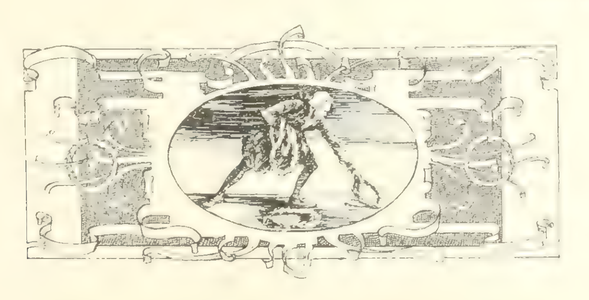
noch einmal den Aufbruch der Gäste von einem Hoffeste. 1892 zwei reizende, stillpoetische intime Landschaften. Sonst überwiegt die Gouachemalerei, die ihm, der offenbar noch so viel wie möglich aus dem Schatze seiner Beobachtung und Erfahrung uns mitteilen will, als schnellere, weniger Vorbereitung aber große Sicherheit erfordernde Technik wertvoll ist. Unsere Heliogravüre der Kissinger Brunnenpromenade ist gleichfalls nach einem solchen Gouachebilde von 1890 (im Besitz des Herrn E. Meiner in Leipzig) angefertigt. Und rastlos studirt Menzel auch heute noch weiter, wie die wunderbaren Bleistiftstudien im Menzelwerke beweisen, die nach dem lebenden Modell gezeichnete Männer und Frauenköpfe wiedergeben. Dass ein solches Ergänzungsheft der Wirksamkeit eines 80jährigen Künstlers gewidmet werden konnte, ist an sich eine höchst merkwürdige, fast einzig dastehende Erscheinung. Sie legt Zeugnis dafür ab, dass unser Adolf Menzel als ein neuer Antäus durch die Berührung mit der Natur sich stetig neue Kraft gewinnt, und wohl so bald sein letztes Wort noch nicht gesprochen hat.

Die Feste, die man heuer zu Ehren des Jubilars feiert, versprechen glänzend zu werden. Sie wecken in mir die Erinnerung an jene Menzelfeier, die zu des Meisters siebzigstem Geburtstage von jungen Berliner Kunstakademikern veranstaltet wurde, die Erinnerung an jenen Abend, da wir in den Kostümen Friederizianischer Soldaten den Altmeister jubelnd umdrängten. Damals prangte der große Saal der Philharmonie in einem flüchtig übergeworfenen Rokokogewande. Auf der Bühne entfaltete sich ein Festspiel, das mit einem lebenden Bilde, dem „Flötenkonzert", schloss. Menzel ließ diese Huldigungen gerne, aber gelassen über sich ergehen. Unvergesslich aber bleibt mir der Moment, in dem der kleine Herr mit dem Gelehrtenkopf, mit dem durchdringenden scharfen Blicke, der hinter den großen Brillengläsern herausfunkelt, herabtrat aus der Loge in den Saal. Da schlug der Tambour den Wirbel und vor dem improvisirten Wachtgebäude trat die lange Garde unter Gewehr, um getreulich nach dem alten Exerzierreglement zu präsentiren. Und Adolf Menzel nahm die Parade ab. Aber nicht mit der zufriedenen Miene des gefeierten Mannes schritt er durch den Saal. Nein, mit der gespannten Aufmerksamkeit eines alten Korporals ging er langsam von Mann zu Mann, besichtigte ihn von vorn und von hinten und warf nur gelegentlich kleine Bemerkungen über die Adjustirung uns zu, die wir als glänzendes Offiziersgefolge den kleinen schlichten Civilisten fast verbargen. Nur ein Mann ließ mit gleicher Unbefangenheit Huldigungen an sich vorübergehen und sich durch dieselben von ruhiger, sachlicher Erörterung keinen Moment abbringen, — ich meine den großen Schweiger Moltke.

Menzel ist seitdem viel glänzender und ehrenvoller Friederizianisch begrüßt worden. An der Stelle, die ihm Jahrzehnte zuvor für Studienbilder verschlossen geblieben, hat unser Kaiser ihn glanzvoll empfangen und in feinsinniger Weise geehrt. Aber vielleicht kann daneben auch jene erste Huldigung in des Meisters Erinnerung ehrenvoll bestehen. War es doch die Künstlerjugend, die Vertretung der werdenden deutschen Kunst, die in hellauflodernder Begeisterung dem Manne zujubelte, der als ewig junger, ewig sich verjüngender auch in seiner Kunst den deutschen Malern einen Jungbrunnen zu ewiger Stärkung geboten hatte. Damals durften wir ihm versichern, dass der Samen, den er dem mühsam beackerten Boden anvertraut, herrlich aufgehen, und seine Frucht bringen werde in der deutschen Kunst der Zukunft. Mag diese Kunst sich jetzt auch noch so kraus geberden, stets wird das ernste Antlitz Menzel's die übermütig aufschäumende zur strengen Gediegenheit wieder zurückführen, werden seine Werke als läuternde, mäßigende, zur Strenge gegen sich selbst mahnende Vorbilder bestehen.

Wir aber, die wir als Deutsche sonst uns nachsagen lassen müssen, dass wir unsere großen Männer erst nach dem Tode feiern, wir sollten doppelt eifrig sein, dem ersten lebenden deutschen Meister, dem, der auch vor künftigen Generationen die Ehre der Kunst des XIX. Jahrh. vertreten wird, noch bei Lebzeiten begeisterten Dank zu Füßen zu legen, an seinem achtzigsten Geburtstage, dem 8. Dezember 1895.

MAX SCHMID-AACHEN.



BÜCHERSCHAU.

Franz von Lenbach. Zeitgenössische Bildnisse. Neue Folge. Vierzig Porträts in Heliogravüre. Ausgabe vor der Schrift geb. 175 M. Ausgabe mit der Schrift 100 M. (Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vorm. Fr. Bruckmann, München.)

Man hat von Shakespeare einmal gesagt, seine Gestalten seien wie gläserne Uhren: man sähe ihnen durch und durch und erkenne alle Triebfedern ihres Wesens. Das heißt, der Dichter stellt sie so folgerichtig dar, blickt so sehr in die Tiefen der Seele, dass er alle ihre Äußerungen ohne nähere Begründung verstehen lehrt. Auch Hebbel, der uns so markante Individualitäten zeichnet, sagt von sich, dass er von allen seinen Figuren die Lebensgeschichte von der Geburt an kenne. Der wahre Porträtmaler verfährt ähnlich. Er giebt dem Bilde des Dargestellten ein Stück Lebensgeschichte mit; er beobachtet seine Gestalten mit hellseherischem Auge und was gewöhnliche Sterbliche kaum dunkel empfinden, Unsagbares, ewig Wechselndes, weiß er in feste Form zu fassen. Von Franz von Lenbach's Bildnissen wird uns dies Jahr eine neue Reihe in Heliogravüren dargeboten. Welch eine merkwürdig prägnante, epigrammatische Sprache weiß der Pinsel des Malers zu sprechen. Er hat eine Zauberhand, die uns ein edles Gefäß zeigt und gleichzeitig den feinen geistigen Inhalt, der darin sprudelt, mit den Augen schmecken lässt. Er scheint oft die Summe eines Lebens zu ziehen, wenn er das sprühende Auge, den belebten Mund, die sprechenden Falten eines Anlitzes und die Haltung und Geberde nachschafft. In dem vorliegenden Bande wechseln gekrönte Häupter und self-made men, geistige Kapazitäten, musikalische Genies und sonstige Lieblingssöhne und -Töchter der Natur. Die Repräsentanten gewaltiger Einheiten von Bismarck und Leo XIII. an bis auf Feldherren eines kleinen Gebietes, wie Hans von Bülow sind alle in erhöhten Lebensmomenten dargestellt und die Galerie weiblicher Schönheiten, die sich dazwischen hindurchschlingt, ist mit tausenderlei schier unnachahmlichen Reizen ausgestattet. Unbeschreiblich wie der Duft der Blüte, aber ebenso mannigfaltig und grundverschieden zeigen sich die fein organisirten Naturen, deren bildnerische Wesenheit hier für die künftigen Jahrhunderte festgehalten ist. Von köstlicher Pikanterie ist z. B die Halbfigur der Sängerin Lilian Sanderson und in dem Kinderporträt Marion Lenbach reichen sich Van Dyck und Rembrandt die Hände. Der leicht verschleierte Blick und die abwartende Haltung des Prinzregenten; der überschlaue prüfende Blick des Papstes Leo; das durchdringende, greifende Adlerauge Bismarck's; das in dichterischem Feuer glänzende von Richard Voss; das selbstzufriedene und berechnete Lächeln Macella Sembrich's; Hans von Bülow's lebhafte Attitüde und die sinnige Grazie der Gräfin Görz: das sind malerische Leistungen höchsten Grades, die von Lenbach's merkwürdig intuitivem Können aufs Neue glänzend Zeugnis ablegen.

Neue Kunstblätter. Während es verhältnismäßig leicht ist, die Elemente darzulegen, auf denen die Wirkung des Kupferstichs beruht, wird es weit schwieriger, dasselbe bei der Radirung deutlich zu machen. Der Kupferstecher wandelt einher wie ein Landmann; der Grabstichel ist sein Pflug, der Furche auf Furche zieht und das ganze Feld mit Mühe und großem Kraftaufwand umackert, damit es hundert- und tausendfältige Frucht trage. Der Radirer ist ein Schlittschuhläufer, der dagegen von aller Erdenschwere schier befreit, scheinbar sorglos und mühelos über die Fläche weggleitet; ihn leitet ein feines Gleichgewichtsgefühl und nichts hindert ihn, rasche, kühne Kurven zu ziehen, bald hier, bald dort auszuweichen, zum Ausgangspunkte zurückzukehren, kurz eine Bahn zu beschreiben, wie sie etwa Fortuna's Kugel eigentümlich ist, so unberechenbar, so launisch, so neckisch leicht und so schwer zu verfolgen. Freilich ist bei dieser anmutigen Bewegung das Gelingen noch mehr auf die Spitze gestellt, als bei dem schwerfälligeren Schneckengange des Kupferstechers. Der beharrliche Fleiß setzt hier aus Punkten und Strichen ein Bild zusammen, das dort eine glücklich geniale Anlage stets als Ganzes, als Einheit fühlen soll. Fast wie die Züge eines guten Schachspielers, der ohne das Brett zu sehen die Wirkung einer Bewegung auf die ganze Umgebung spürt, so sind die Züge des Radirers, der stets seiner innern Anschauungskraft folgt, wenn er im Halbdunkel seiner Platte arbeitet. Doch genug der Gleichnisse, die doch nur halb giltig sind und lediglich eine kurze Introduktion bilden sollen für die Besprechung einiger neuer Blätter, die, so verschieden zart geädert, vom Sturmwind des Verkehrs in die Redaktionsstube hereingeweht worden sind. Ein Vierblatt von ganz ungewöhnlichen Dimensionen bietet neuerdings *Bernhard Mannfeld* dar. Er hat der Reichshauptstadt den Rücken gekehrt und seinen Aufenthalt am Rhein, am Main und an der Mosel dazu benutzt, seinen großen Architekturstücken neue anzureihen,[1]) die von dem großen Fleiße des Künstlers zeugen. Er zeigt uns Köln und Frankfurt in zwei breit behandelten Blättern so, wie ein gewöhnliches Auge sie selten sieht. Die rauhe Wirklichkeit ist verklärt und vergeistigt und des Künstlers Temperament fügt, was im Leben unharmonisch nebeneinander steht, zu einer Einheit zusammen. Man hat von Mannfeld gesagt, er sähe die Wirklichkeit mit etwas aufgeregten Sinnen phantastisch an. Wenn das ein Vorwurf sein soll, so ist es einer, der gegen die besten Maler, die besten Dichter erhoben werden kann, ja erhoben werden müsste. Dass er die Wirklichkeit nicht wie ein radirender Topograph bucht, sondern sie durch seine Augen gesehen und sein inneres Licht beleuchtet uns zeigt, soll man ihm das verargen dürfen? Er lässt nicht alles verdrießlich durcheinanderklingen, sondern schaltet wie ein Herr damit, trennt und verbindet, hebt hervor und schwächt ab, lässt Unbedeutendes gewinnen und Allzumächtiges zurücktreten. Das Stadtbild der alten Colonia enthält seit Vollendung des Doms durch die zwei großen gotischen Ausrufungszeichen ein Merkmal, das an Mächtigkeit seines Gleichen sucht. Mannfeld zeigt uns die Spitzen des Doms im Hintergrunde; ihr unmalerischer Parallelismus wird gedämpft durch eine kräftige auf- und niederwogende Silhouette des Vordergrundes und durch eine duftige Luftperspektive. Die belebte Wasserfläche des Rheins, von der sich eine dunkle Fähre wirksam abhebt, bildet einen kräftigen Gegensatz zu den vertikalen Elementen; und damit am Himmel ein entsprechendes Gegengewicht sich zeige, läßt der Künstler eine breite Rauchwolke, die einem Dampfer entsteigt, am leicht bedeckten Firmamente sich verlieren. Das fast militärisch Straffe und Starre gotischer Turmhelme wird zu der völligen Haltlosigkeit eines unkörperlichen Gebildes in

1) Verlag von Emil Strauß in Bonn, Bildgröße 75 × 55 cm. Preis: Remarkdrucke auf Japanpapier 250 M., auf Chinapapier 200 M., vor der Schrift je 100 M., mit der Schrift je 30 M.

belebenden Gegensatz gebracht. Des Näheren auf die Analyse der Wirkung einzugehen, wäre ein ziemlich aussichtsloses Bemühen, da ein Kunstwerk ja kein Rechenexempel ist und bei aller Erklärung stets ein ungelöster, unerklärter Rest zurückbleibt. Das ist kein Kunstwerk mehr, bei dem alles ausgeklügelter Effekt ist, bei dem der Wechsel der Gegensätze so äußerlich sich darstellen lässt. — Dem Kölner Stadtbilde als Widerspiel ist die Darstellung Frankfurts zugesellt. Auch hier bildet das mit Booten besetzte Wasser und das volkbelebte Quai den Vordergrund, die alte Häuserreihe mit energisch betontem Eckturm den Mittelgrund, und dahinter ragt, die rechte Seite einnehmend, der malerische



[illegible]

Dom in die Luft empor. Wir möchten diesem Blatte vor seinem Partner noch den Vorzug einräumen; es ist einfach, frei und durchaus klar in der Gliederung, und in vielen Partieen recht glücklich behandelt. Den beiden genannten Hochbildern schließen sich zwei ebensogroße Blätter in Breitformat an, welche die Porta nigra in Trier und das Stadtbild von Mainz, von Castel aus gesehen, zum Vorwurfe haben. Das uralte Bauwerk an der Mosel wirkt an und für sich höchst malerisch, die alten Rundbogenfenster blicken uns wie mit leeren Augenhöhlen gespenstisch an; aber die ewig neu wuchernde Vegetation und die plaudernden, lebendigen Menschlein, die durch die alten Thore des abgestorbenen römischen Riesen hindurchpilgern, bilden zu dem dumpfen wildernsten Grundton ein liebliches Fugato. Uns will bedünken, als bestrebe sich der Bau in der Mannfeld'schen Wiedergabe allzusehr, seinem Namen Ehre zu machen. Er ist zu massig schwer, zu [illegible] silhouettenhaft; diese Silhouette pflanzt sich auch auf das links daneben stehende Haus und die Baumgruppe am Rande fort, wodurch diese dunkle Hauptpartie aus dem lichten Grunde zu sehr herausfällt. Der in der Ferne sichtbare Dom auf der linken Seite des Bildes vermag der prädominirenden Kraft des Mittelgrundes nicht recht entgegenzuwirken; er ist zu isolirt und wirkt für sich, wie ein Bild im Bilde. Auch die beiden lichten Durchblicke, welche im Körper des Baues sich öffnen, betonen eher als sie es mildern, das Coulissenartige der Hauptpartie. Besonders merkwürdig und auch für Mannfeld eigentümlich ist die Auffassung und Darstellung bei dem vierten Blatte. Die Stadt Mainz erscheint wie ein Nebelbild am fernen Horizonte und grüßt mit ihren Türmen weit über den breiten Rhein. Hier hätte die Darstellung der Stadt nur ein flaues und flaches Blatt gegeben. Der Künstler macht aus der Not eine Tugend und aus dem Architekturporträt ein Landschaftsbild, indem er eine riesige, dunkle Pappelallee in den Rahmen hereinzieht; zwei Schiffer, welche einen Kahn stromauf schleppen, und einige junge Damen, die sich an der Aussicht freuen, beleben eine breit hingelagerte Landstraße neben

dem mächtigen Strome. Man wird an gewisse italienische Landschaften erinnert, wo die düster aufstrebende Cypresse eine ähnliche, stimmungmachende Rolle spielt, wie hier die Baumgruppen am Ufer. Sie sind breit und keck behandelt und geben dem Blatte Haltung und Kraft; das künstlerische Auskunftsmittel beweist hier recht schlagend, dass es nicht genügt, die Natur schlechthin zu studiren und wiederzugeben, wenn man eine volle Wirkung erzielen will. Nicht die Wahl eines beliebigen Ausschnitts, sondern die eines ganz bestimmten, von störenden Zufälligkeiten möglichst geläuterten Stücks Natur, mit bestimmter Empfindung und Absicht treu wiedergegeben, stempelt erst das Dargestellte zum Kunstwerk. Die Empfindung, die den Künstler beim Schaffen beseelte, muss in der Brust des Beschauers als Echo wiederklingen. Spricht keine verwandte Saite an, so ist das Kunstwerk stumm. Freilich ist oft der Genießende taub oder schwerhörig; die Kunstwerke sind es, welche immer feinere Differenzirungen hervorrufen und zu immer subtilerem Genießen erziehen. — Ein junger Künstler von bemerkenswertem Talent, der in dieser Zeitschrift als Radirer schon seine künstlerische Visitenkarte abgegeben und ebenfalls wie Mannfeld mit der Architektur sich trefflich abgefunden hat, bietet seine erste größere Leistung auf landschaftlichem Gebiete dar. Es ist *Hugo Ulbrich*, gegenwärtig in Breslau, dessen energievolle Platte, „Sturm" betitelt,[1]) ein wohlgelungener Wurf ist. Auf einer Flussinsel erhebt sich von hohen Bäumen und Buschwerk umgeben ein altes Gemäuer, dessen Mitte ein flacher viereckiger Turm bildet, die schindelgedeckten Dächer der Wohnhäuser kaum überragend. Eine mächtige Steinbrücke mit drei Bogen bildet den Zugang zu dem mauerumschlossenen Eiland. Ein trüber, vom Sturm zerrissener Wolkenschleier dessen eiliger Zug deutlich sichtbar ist, streicht finster über dem Ganzen hin. Die hochragenden Pappeln und das Gebüsch bäumen sich unter der Wucht des Orkans; mächtig, dramatisch fast, ist das Leben, das aus dem Kunstwerke spricht. Ein großer Zug geht durch die Darstellung; die Flächen sind markig und breit behandelt und bekunden von Kleinigkeiten abgesehen, schon eine beträchtliche Herrschaft über die technischen Mittel. Die ganze Conception ist zu glücklicher Stunde in des Künstlers Seele gefallen; Ossianischer Hauch weht in dem Blatte, dass der Schauplatz einer alten Ballade zu sein scheint. Sorgfältiges Naturstudium und ein bemerkenswertes Naturgefühl haben den Radirer zu der trefflichen Ausgestaltung seines Kunstwerkes befähigt. Auch des Druckers soll mit Auszeichnung gedacht sein, der seine schwierige Aufgabe mit Glück gelöst hat. *NAUTILUS.*

Neue Veröffentlichungen der Vereinigung der Kunstfreunde in Berlin. Die Direktion der Berliner Nationalgalerie hat vor zwölf Jahren eine Vereinigung begründet, deren Mitgliederzahl heute die der größten Kunstvereine übersteigt. Die ehemals so beliebten Nietenblätter und die großen Kupferstiche der verschiedenen Kunstgesellschaften sind nicht so populär geworden, als die farbigen Nachbildungen, in denen die Firma *Ad. O. Troitzsch* excellirt. An Farbe hängt, nach Farbe drängt doch alles. Neuerdings hat die Geschäftleitung den Farbenlichtdruck angewendet und dadurch eine so bestechende Treue der Nachahmung erzielt, dass man sich oft versucht fühlt, mit dem Tastsinn davon zu überzeugen, dass die Bilder nicht pastos gemalt sind. Die den Mitgliedern der Vereinigung neuerdings zur Auswahl dargebotenen 21 Publikationen, durch welche die Gesamtzahl sich auf 142 erhöht hat, zeigen, dass die den verschiedensten Geschmacksrichtungen Rechnung tragende Auswahl dabei doch stets nur das Beste berücksichtigt. Zunächst seien hervorgehoben die beiden Doppelblätter: „Kaiser Wilhelm II. an Bord des ‚Duncan Grey' auf der Waljagd" von dem Marinemaler Karl Saltzmann, und die „Apotheose Kaiser Wilhelms des Siegreichen" von Ferdinand Keller. Als Festgabe für das Jubiläumsjahr des deutsch-französischen Krieges passt vortrefflich Anton von Werner's „Etappenquartier vor Paris" (Normalblatt, Bildgröße 49.65½ cm). Sehr willkommen wird vielen Ernst Hildebrand's Bild sein „Königin Luise auf der Flucht nach Memel", vor dem Schneesturme in einem Bauernhause Schutz suchend (Normalblatt). Eine Perle des Prager Rudolphinums, die holdselige, das Mutterglück verkörpernde „Madonna vor der Grotte" mit dem sie umarmenden, in ein langes faltiges Gewand gekleideten Jesusknaben, von Karl Müller rein menschlich und doch den frommgläubigen Sinn befriedigend dargestellt, bietet in vollendeter Nachbildung ein weiteres Blatt normaler Größe. Prächtige Landschaften sind die idyllische „Mühle in Westfalen" von G. von Canal und das poetische, farbensatte Spätherbstbild „Im Park von Versailles" (Neptunbassin) von Fr. von Schennis, beides Normalblätter, ferner die Halbblätter „An der Küste der Normandie" und „Winterlandschaft", deren schlichte Motive von der Meisterhand Eduard Hildebrandt's außerordentlich reizvoll behandelt sind, sowie die acht Studien und Gemälde von dem Berliner Eduard Fischer. Außerdem ist noch die fünfte Lieferung der Mappenblätter (von denen vier als Normalblatt gelten) erschienen; sie enthält ein Gouachebild von Adolf Menzel, „Trockenplatz", und drei herrliche Architekturstücke des verstorbenen Karl Graeb: das Ölgemälde „Die Grabmale der Grafen von Mansfeld in der Kirche zu Eisleben" (in der Nationalgalerie) und die Aquarelle „Schloss und Kirche in Sigmaringen" und „Brückenthor mit Wassergraben und Baumgruppen". Für diejenigen, welcher dieser der Lösung ihrer schönen Aufgabe mit so unermüdlichem Eifer und so günstigen Erfolgen sich widmenden Gesellschaft beitreten wollen, sei aus den Satzungen derselben folgendes mitgeteilt: Die Mitgliedschaft wird erworben durch Zahlung eines jährlichen Beitrages von 20 Mark. Dafür empfängt man ein Vereinsbild nach freier Wahl zu 20 Mark (Normalbild) oder zwei Halbblätter zu je 10 Mark oder vier Mappenblätter zu je 5 Mark oder gegen Nachzahlung von 20 Mark ein Doppelblatt. Anmeldungen nehmen die Direktion der Nationalgalerie und die Geschäftsleitung (Berlin, Markgrafenstraße 57) entgegen.

Eine höchst interessante Festgabe wird dem Altmeister Menzel zu seinem Jubeltage von einem fast gleichalterigen Verehrer dargebracht: Der wohlbekannte Sammler, *A. Dorgerloh*, hat ein *beschreibendes Verzeichnis der durch Kunstdruck vervielfältigten Arbeiten Adolf Menzel's* verfasst, das der Verlag von E. A Seemann in der ersten Dezemberhälfte auf den Büchermarkt bringen wird. An die 1400 Nummern führt der stattliche, mit dem Porträt des Meisters geschmückte Band auf; er wird für etwa 10 M. käuflich sein.

1) Berlin, Stiefbold & Co., Remarkdrucke 60 M., Schriftdrucke 20 M.

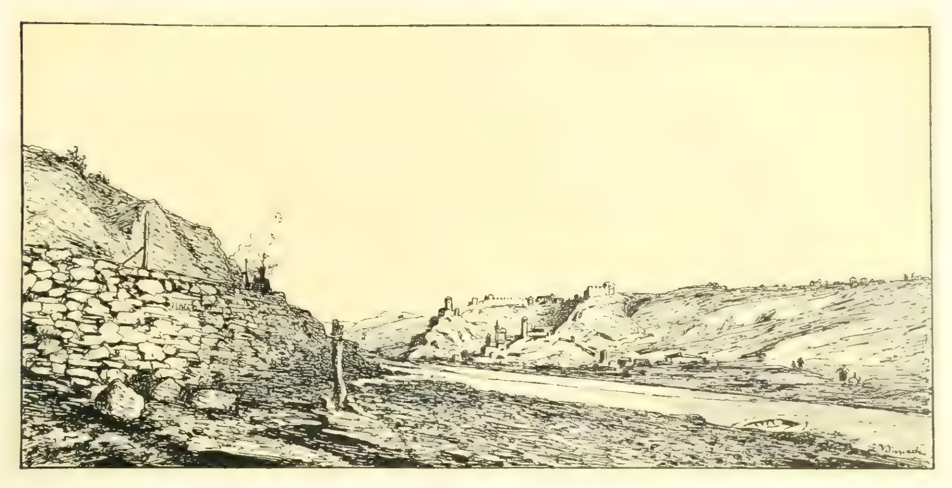
Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











Počitel an der Narenta

VON DER SAVE ZUR ADRIA,

BILDER AUS BOSNIEN-HERZEGOWINA.

VON *HEINRICH NOË.*



BOSNIEN und Herzegowina, als ein einheitliches Ganzes betrachtet, sind mit Eigenschaften ausgestattet, welche dieses Gebiet zu einem der merkwürdigsten Touristenländer gestalten. Das Hochgebirge, welches die Gemse bewohnt, der stille Bergsee, der Wasserfall, der Urwald, die wundersamen Schaustücke der Unterwelt im Karstgestein fehlen ihm ebenso wenig wie die Anmut bebauter Flur, die Fremdartigkeit des sich in alle Lebenserscheinungen hineindrängenden Ostens, die farbengrelle Pracht des Südens — und alles das ist zum Teil durch den Schienenweg, zum Teil durch treffliche Straßen zugänglich, unter der Obhut einer vorsorglichen Regierungsgewalt und allenthalben durchsetzt von vaterländischen Anklängen, von heimatlichen Einrichtungen und Gaststätten, ein Land, welches den Österreicher anmutet, wie den Franzosen sein Algier.

Wir haben in dieser Landschaft zugleich die Versatzstücke der Alpen und des Orients. Wir haben das Tannengrün und den schäumenden Wildbach neben Bildern, die wie eine Luftspiegelung aus dem fernen Asien hereinragen.

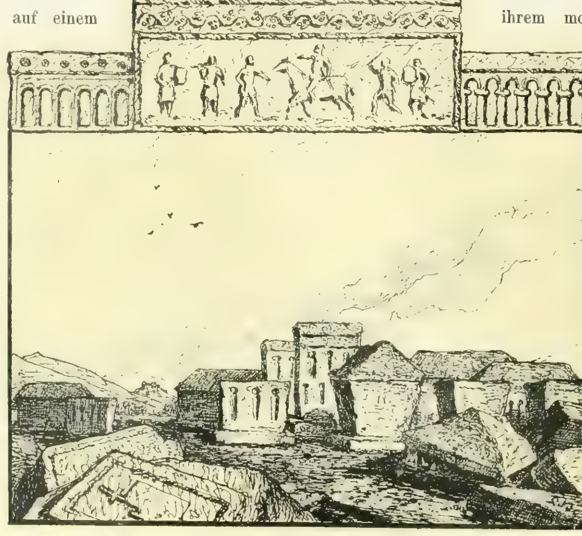
Unser heimisches Wesen hat sich hier und dort in einer Umgebung breit gemacht, wie sie aufregender nicht gedacht werden kann. Hier erschließt sich uns in Berg, Thal und Obdach ein Stück Salzkammergut und in geringer Entfernung davon erhebt sich südländisches Wachstum aus dem Grunde, und stellen die Überlieferungen, die Gewänder, der Hausbrauch des Orients seine Staffage bei.

Dieses seltsame Stück Erde ist durch die Eisenbahn unseren Hauptstädten so nahe gerückt, wie viele unserer Alpenländer. Schon ist es in die Zone der Feiertagsausflüge einbezogen, ja bereits durch Sängerfahrten und Ähnliches mit dem zuverlässigen Stempel eines erfreulichen Wanderzieles bezeichnet worden.

Es erfordert den Raum eines umfangreichen Buches, wenn man eine erschöpfende Übersicht über dasjenige bringen will, was Bosnien und Herzegowina dem Reisenden der Gegenwart bereits bieten und noch mehr dem der Zukunft bieten werden.

Eine Reise durch Bosnien-Herzegowina ist eine Fahrt, die zum Teil auf einer gewöhnlichen Eisenbahn,

zu einem kleinen Teil auf einer Zahnradbahn, dann auf einem Dampfschiffe, nach Wahl streckenweise auch in einem eleganten, mit Rossen bespannten Fuhrwerk zurückgelegt werden kann. Alle Beförderungsmittel mit Ausnahme des Luftballons kommen vor. Noch mannigfaltiger als all dies sind die Umgebungen, durch welche man geführt wird. Bald saust man über eine unabsehbare Fläche, bald geht es neben einem Bergstrom in finstere Wälder hinein, bald zieht die Eisenbahn an einer belebten Stadt vorüber, bald bringt sie uns hoch hinauf auf einen Alpenpass, auf welchen Schneefelder von Bergen herabschauen, deren Namen dem Wanderer noch niemals in die Ohren geklungen haben. Dann gelangen wir gar auf das Meer und dampfen an Inseln vorüber, auf denen Johannisbrod und Ölbäume den Strand bedecken und wo aus manchem Garten die gefiederten Äste der Dattelpalme emporragen.



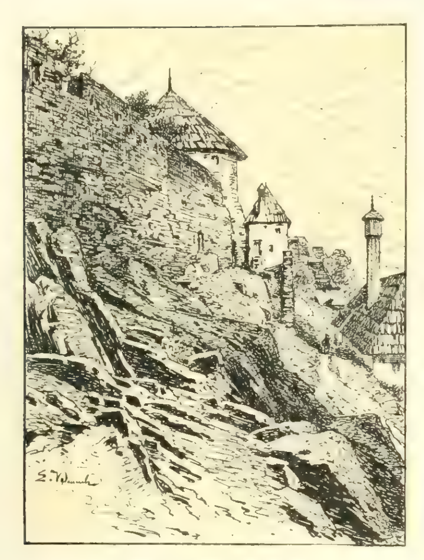
Bogumilen-Friedhof bei Stolac und Relief von einem dortigen Grabsteine.

Einmal sind wir mehr als tausend Meter über dem Meere, dann fahren wir durch tief eingerissene Schluchten, durch welche namenlose Wasserfälle donnern.

Landschaftlich sind hier in der That die größten Gegensätze vorhanden: auf einer solchen Reise erblickt man die breite Ebene Slavoniens, dann die Neckarthal-Landschaft bis über Maglaj hinauf, die den Engen des Eisakthales ähnlichen Pässe von Vranduk, dann weiter hinauf die Wälder, in welchen Adler, Bär, Wolf und Fuchs sich nicht etwa nummerirt herumbewegen, wie in unseren sogenannten Jagdgebieten, — und wo manches Hirschgeweih, auf welches man im Sande der hellen Wildbäche stößt, daran gemahnt, dass dieser Herr des Waldes hier noch vor wenigen Jahrzehnten in seinen Behausungen anzutreffen war, — sodann das Waldgebiet der heilkräftigen Quellen von Kiseljak, welches in naher Zukunft zu einem östlichen Wildbad oder Gastein werden wird. Weiterhin das echte Karst-„Polje“ von Sarajevo mit mächtigem Bergrand, die an Minareten reiche Stadt mit ihrem morgenländischen Bazar, ihrer klingelnden Pferdebahn, ihren Haremsgittern und Wiener Bierhäusern, mit den rufenden Mueddins, und den Gymnasialprofessoren in Uniform, — dann weiterhin auf grünem Plane das schöne Bad Ilidže, die Bergwälder von Hadžici, der Almboden, auf dem sich die Wasser der Bosna und der Narenta, die Zuflüsse der Donau und der Adria, scheiden, der erste Ausblick auf das weiß glänzende Hochgebirge der Herzegowina, die Alpenlüfte des Ivansattels, von wo man aus dem trefflichen Restaurationsgebäude in jene schier noch unbekannte Gebirgswelt der dinarischen Alpen hinüberschaut, die Jahrhunderte lang hindurch den Thaten der „Helden“ und Räuber ein Schauplatz waren, die Wasserfälle und Klammen der Tešica, — dann wieder der Aufstieg des Schienenweges von Konjica zum Joch über Jablanica, die Via Mala, in welcher die Narenta sich gegen Mostar vordrängt, — dann die Stadt Mostar, weiterhin eines der großartigsten Karst-Schaustücke, die Quellen der Buna, und endlich



Vranduk von Norden



Vranduk. Detail der Ruine.

das südliche Meer mit Spalato und Salona, mit den Fjorden von Sebenico und den Kerka-Stürzen und endlich der Quarnero-Golf mit dem Lorbeerufer von Abbazia und die waldgrüne Steiermark mit den heimischen Alpen. Das ist das Diorama, welches sich für denjenigen aufthut, welcher diese abwechslungsreichste aller Fahrten unternimmt.

Wenn auch am flüchtigsten, so doch am raschesten durchreist man das Land auf dem Schienenwege, der von Brod an der Save über Sarajevo und Mostar nach Metkovich an der Narenta führt. Man bekommt auf dieser Strecke wohl die belebtesten, aber nicht gerade durchweg die landschaftlich am meisten auffallenden Gegenden des Landes zu sehen. Doch wird der Anblick der Narentaklammen, welche die Bahn durchbricht, wohl von keinem anderen Schaustück des Landes überboten, wie denn überhaupt dieser Bahnbau allenthalben als ein Weltwunder bekannt wäre, wenn er sich in einem durch die Publizität erschlossenen Gebiete befände. Dass der Rückweg auf dem Meere, längs den Küsten Dalmatiens, durch die „Schweiz im Wasser“ gemacht werden kann, giebt diesem Ausflug einen eigenartigen Charakter, welchen wir bei keinem anderen wiederfinden, der in dem nämlichen Zeitraum, welcher, wenn es so beliebt wird, eine Woche nicht viel überschreitet, durchgeführt werden kann. Vom Fels zum Meer folgt da in einer Reihe, dicht aneinander gedrängt, Bild an Bild, — eine Reiseerinnerung ohne Gleichen.

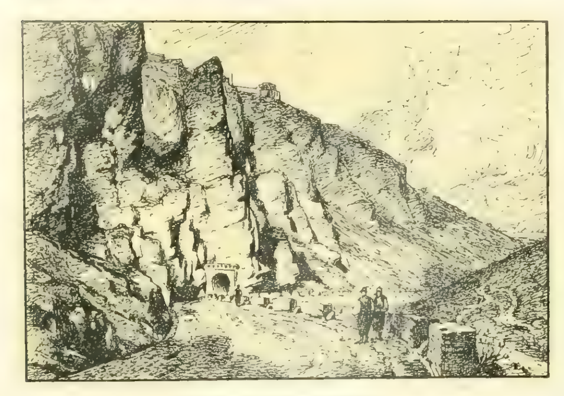
Die hier bezeichnete Linie Brod-Sarajevo und die andere, weiter westlich gelegene, von Doberlin-Banjaluka bezeichnen die beiden Einbruchsstellen der Eisenbahn in dieses Reisegebiet.

Wer auf seine Zeit weniger ängstlich zu schauen hat, kann wohl die beiden Strecken miteinander verbinden, auch noch von Spalato aus die Rückfahrt über das Meer anschließen. Dazu sind ihm die jetzt überall eingerichteten trefflichen Postfahrgelegenheiten behilflich. Auf diese Weise kann man sich sowohl den Anblick von Sarajevo-Mostar, als auch den der wunderbaren Seelandschaft von Jajce und des Plivathales überhaupt verschaffen.

Wir können Bosnien, von einer oder der anderen nebenan liegenden Einzelheit abgesehen, etwa nach zwei Ausflugsgebieten abteilen, dem des Bosna- und dem des Verbasthales. In letzterem bieten allerdings die Nadelholzwälder beispielsweise der Karaula Gora zwischen Dolni Vakuf und Jajce, dann die des oberen Plivathales, vor allem aber die nächste Umgebung Jajce's großartige Landschaftsbilder. Die Wasserfälle der Pliva von Jajce werden an Mächtigkeit der Wirkung von keinem einzigen Wassersturz unserer Hochalpen erreicht. Nächst dem Gefühle des Staunens, welches dieser mächtige, in der Tiefe zerschmetterte und in Rauchwolken wieder emporsträubende Fluss hervorruft, wird wohl auch jeder Wanderer das der Verwunderung darüber empfinden, dass man bis in die jüngsten Jahre herein von einer solchen Scenerie in der Welt wenig oder nichts wusste. Der Besuch von Jajce ist aber keineswegs die einzige Abweichung von dem Programm einer Bereisung des Bosna-Narentathales, welche wohl noch auf geraume Zeit hinaus dem größten Teile des Publikums genügen dürfte. Wir hätten da die Umgegend von Gorazda und Rogatica, nicht minder die Engpässe des Drinathales, dann die



Vranduk von Süden.



Miljackaschlucht bei Sarajevo.

gewaltigen Schaustücke der Romanjastraße, wir hätten Prozor, die Raduša-Planina, Gornje Vakuf, das Ramathal und so manches andere. Die Erörterung all dieser merkwürdigen Dinge bleibe späteren Arbeiten vorbehalten.

Versetzen wir uns nunmehr auf die Bahn, welche von Brod an der Save ins Innere des Landes führt.

Der erste Teil der Reise, der im Thale der Ukrina, bietet eine einförmige Landschaft, in welcher Maispflanzungen, Zwetschgen- und andere Obstbäume die Ebene bedecken. In der Ferne erscheint auf hohem Hügel das Franziskanerkloster Pleanj, an welches sich manche Überlieferung aus der Zeit der Besetzung des Landes knüpft.

Gleichfalls von einem Hügel herab winkt Dervent. Der Schienenweg verlässt das Thal der Ukrina und wendet sich gegen Südosten dem der Bosna zu. Wer jedoch Lust hätte, schon hier das Grab eines Hodscha zu besuchen mit seinen hängenden Lampen und seinen Teppichen, von einem weißen Minaret überragt, der könnte bereits da einen in mehrfacher Beziehung lehrreichen Spaziergang unternehmen.

Jenseits Vrhovi hatten die Erbauer der Bahn einen harten Kampf mit dem unzuverlässigen Boden zu bestehen. Bis zu acht Metern Tiefe mussten Weidenschachte angelegt werden, um Rutschungen hintanzuhalten. Auch Han Marica erhebt sich auf einem Hügel, dann aber tauchen bald jenseits der Bosna, die in weiten Kiesauen fließt, die waldigen Höhen ihres Ostufers auf. Wer dort in den Flussauen herumgeht, findet das eine und andere kleine Naturbild, das ihm fremdartig vorkommt. Wasserlilien, wie er sie noch niemals gesehen hat, schwimmen dort auf den stillen Sackgassen, mit welchen der Fluss hier und dort in das Baumdickicht hineingreift, und Schildkröten sonnen sich auf Stümpfen.

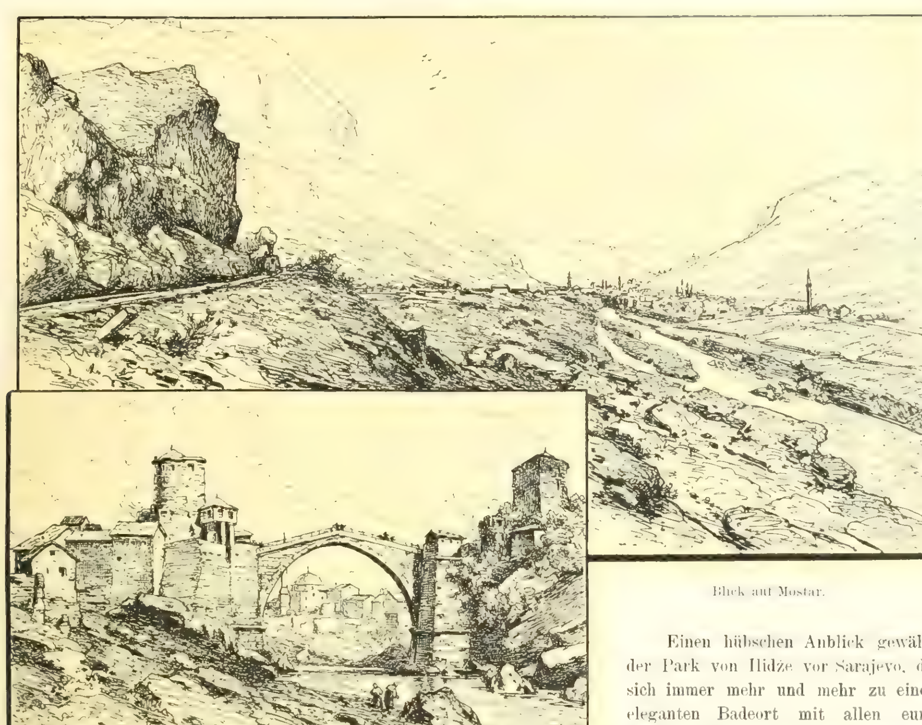
Vor Doboj wird das Thal enger, über der Straße zur Rechten erheben sich Berge, und dort oben dehnen sich die Hochflächen hin, auf welchen Graf Szapáry jene vielgenannten, heißen Kämpfe bestand.

Im Thale stehen die Häuser in Obstgärten verstreut, die Bahn aber überschreitet die klare Bosna und zieht sich durch ein fruchtbares Gelände hin, welche, insbesondere bei Priedol und Potočani, dem Wanderer auf das lebhafteste vor die Augen rückt, welcher Reichtum an Wein und Obst hier einmal gewonnen werden wird, wenn die Segnungen der Gesittung und des Friedens nach und nach ihre Wirkung geltend machen. Immerhin sind aber in die Landschaft gleichwohl Züge eingezeichnet, welche eben diesem Gebiete immer und immer wieder eine eigentümliche Physiognomie geben. Da erhebt sich die Steilwand von Trbuk, ihrer geflügelten Insassen wegen der „Adlerfelsen“ genannt.

Das Bosnathal besteht aus verschiedenen Weitungen, Kesseln, die durch Engpässe miteinander verbunden sind. Einen schönen Überblick über Berg und Thal gewinnt man von der Veste Maglaj aus, einem der schönst gelegenen Orte der ganzen Strecke. Eine anmutige und quellenreiche Landschaft durchschneidet die Bahn auch dort, wo die Krivaja von den Gebirgen des Südostens her ihre Wasser mit denen der Bosna vermengt. So geht es weiter, an den Wäldern von Globarica vorüber, wobei man zeitweilig Einblick in das weite, gegen



Lugavin-Poka-Moschee in Sarajevo.



Blick auf Mostar.

Römerbrücke in Mostar.

Serbien hin sich ausdehnende Hügelland gewinnt. Nähert man sich Žepče, so nimmt dieses Hügelland mehr und mehr den Charakter der echten Planina an, und man denkt bei ihrem Anblick an die Abenteuer der Hajduken, die Jahrhunderte lang dort oben immer wieder der Türkenherrschaft trotzten.

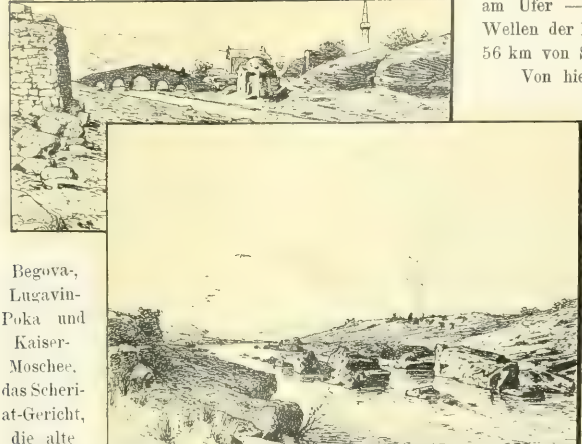
Die Felsenge von Vranduk kann sich mit den wildesten Schlünden der Alpen messen, die von Straßen durchzogen werden. Es ist die Via Mala dieses Schienenweges. Tunnels durchbrechen hier die dem Flusse entgegenstarrenden Felsenmauern, an welchen sich rauschend die Bosna vorüberzwängt.

Bei Zenica, dem „Augapfel“ Bosniens, wo die Franziskaner den heranrückenden Österreichern mit Fahnen entgegenzogen, zweigt die alte Straße nach Sarajevo vom Schienenwege ab. Während jene über Compania-Han, Busovac und Blažuj das Becken von Sarajevo erreicht, hält sich dieser an der Bosna, deren Ufer auch auf dieser letzten Strecke den landschaftlichen Charakter des bisher geschilderten Laufes beibehalten.

Einen hübschen Anblick gewährt der Park von Ilidže vor Sarajevo, das sich immer mehr und mehr zu einem eleganten Badeort mit allen europäischen Bequemlichkeiten herausentwickelt. Man hat es das „bosnische Baden“ genannt. Die Wirkung des Parkes wird für den Ankömmling sicherlich noch gesteigert, wenn derselbe daran erinnert wird, dass noch kein Jahr darüber hingegangen ist, seit an dieser Stelle schilfige Altwasser und trübe Tümpel den unfruchtbaren Grund bedeckten.

Im Hintergrunde breitet sich Sarajevo aus, überragt von herrlichen Moscheen und ihren Minarets, verschönt durch prächtige Neubauten, die dem letzten Jahrzehnt ihr Dasein verdanken. Hier steht der Orient mit jenen Gegensätzen vor uns, wie sie eben von der Besitzergreifung des Landes durch das österreichische Heer geschaffen worden sind. Da gehen die Muselmänner in ihren Turbanen herum, und das Lattenwerk, welches dort das Mauerwerk unterbricht, das sind Haremsgitter. Hier klingelt die Trambahn, dort ruft der Mueddin von seinem Minaret herab. Hier geht der deutsche Schullehrer, dort begleitet ein Straßensänger die heiseren Töne seiner Gusla mit den Strophen, welche die Heldenthaten des Königssohnes Marco oder irgend eines anderen serbischen Heerführers feiern.

Mit Staunen wird der Gast die Ali Pascha-, Chusref-



Brücke über die Buna bei Blagay. – Narentaufer bei Mostar.

Begova-, Lugavin-Poka und Kaiser-Moschee, das Scheriat-Gericht, die alte griechisch-rechtgläubige Kirche, die Kuršumli-Medresse und andere merkwürdige Bauten dieser wundersamen Stadt betrachten, wird die Bosna und Mošćanica-Quelle besuchen oder die gewaltige Landschaft von Pašin Bedo aus überblicken. Die Erinnerung an Sarajevo wird ihm unauslöschlich bleiben.

Von Sarajevo ab überschreitet die Bahn die größte Ebene (Polje) des Landes, gerät aber von Tarčin ab in gewaltiges Hochgebirge. Beim Ivan-Sattel, wo die Wasserflüsse der Bosna und der Narenta sich scheiden, einem richtigen und wahrhaftigen Alpenjoch, durchbricht die Bahn den trennenden Rücken. In diesen Bergwäldern modern ungeheure Stämme umgestürzt, Säulentrümmer ragen auf, außer den Schafen im raschelnden Laub des Waldbodens sieht man Falken in den Lüften. Jenseits des hohen Passes haben sich auf einmal die zackigen Häupter der Lipeta-Planina und ihrer Nachbarn aufgethan — ein großes Alpenbild, ergreifender durch den Gegensatz enger Waldpässe, durch welche wir bis hierher gestiegen. Da ragt und klüftet sich und blaut aus der Tiefe das Land Herzegowina.

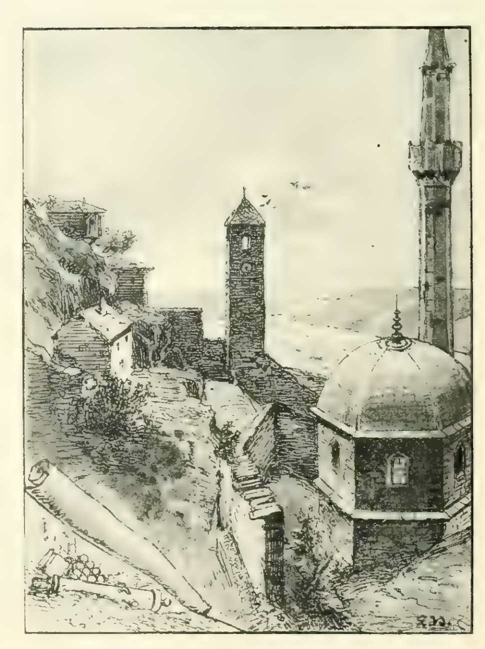
Wie stürzen da die Bäche in Wasserfällen zur Tiefe, wie wird gleich der Rasen grüner, wie rauscht's und donnert's in tiefen Schluchten, wie südlich gleißt es und hellt wie chinesisches Blaufeuer die kahlen Grate auf! Oft schaut man in tiefe Strudel hinab, in welchen die Trifthölzer herumkreisen, und in das weiße Schaumgewölk, das vom großen Sturze der eingezwängten Tesajnica aufsteigt. Das ist der bedeutungsvolle Eingang in das Hochgebirgsland Herzegowina.

Das Thal wird weiter. In breitem Felsschlund kommt die trübe Narenta herausgeströmt. Die Wasser der eben erst von den Felsen herabgestürzten Tesajnica vermengen sich mit derselben. Große Gebäude stehen am Ufer — eine mächtige Steinbrücke ist über die Wellen der Narenta hingespannt — wir sind in Konjica, 56 km von Sarajevo, angelangt.

Von hier aus pflegt man einen der vielen schönen Hochseen zu besuchen, welche in dieses Bergland eingebettet sind. Es ist der Borke-See, ein „Meerauge" im bleichen Karst, überragt von den Spitzen Kvanj und Crvanj. Wären an den Pliva-Seen bei Jajce, die übrigens auch bedeutend größer sind, die stürzenden hellen Wasser nicht, so ließe sich dieses stille Becken wohl mit jenen berühmteren Seen vergleichen. Größer noch ist seine Ähnlichkeit mit dem Maglié-See in der Herzegowina.

Die ganze Umgegend von Konjica ist reich an großartigen Landschaftsbildern. Als wundersamer Gang empfiehlt sich eine Wanderung zum Vrabac-Sattel, über den sich einmal der alte türkische Saumweg zwischen Sarajevo und Mostar hinüberzog.

Jenseits Konjica hebt sich die Bahn allmählich zum Sattel von Jablanica. Von dort sieht man die Nebel in der Tiefe branden, hoch aber und wild, herzerhebend, ragt manches noch namenlose Felsenhaupt auf, die Heimat



Aus Počitel. Blick auf die Narenta gegen Metkovich.



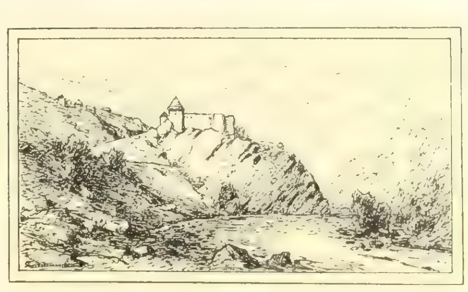
Buna-Ursprung bei Blagaj.

der Adler. Dort schwimmen auch auf Wolken die Hochgipfel, in deren Höhlen Dreznica und Jasonica, die mächtigen Quellen, als helle Karstströme geboren werden.

Hier hat die Bahnverwaltung eine ihrer trefflichsten Gaststätten aufgestellt. Von ihr aus bietet sich Gelegenheit zu merkwürdigen Ausflügen und Fußpartieen, sowohl in der nächsten Umgebung als auch andere in größeren Entfernungen. So z. B. sind Ausflüge auf die Cvrstnica-Spitze (2227 m) mit Bahn nach Dreźnica und von hier aus zu Fuß oder auch zu Pferd auf die Spitze, ins Ramathal mit seinen malerischen Wasserausbrüchen, ferner zum schönen Blidinjer-See unter der Cvrstnica und ins Doljankathal, das gleich hinter Jablanica ins Narentathal einmündet, außerordentlich lohnend. Jagdfreunde finden hier überall reiche Ausbeute, namentlich einen vortrefflichen Gemsstand, dann im Prenj-, Moharnica- und Dreźnica-Gebiet zahlreiche Lämmergeier, Bären u. s. w. Für alle diese Ausflüge bietet Jablanica wegen der ausgezeichneten Unterkunft, die man hier findet, den besten Ausgangspunkt. — Von Jablanica an hatten die Türken auf dem rechten Ufer des Stromes einen jener Saumwege längs der steilen Kalkwände hin angelegt, welche unseren Malern und Zeichnern die Vorlagen für so viele herzegowinische Skizzen waren.

Man sieht auf schwindeligem Pfad zur Linken den Abgrund, zur Rechten Karsplatten, an denen sich keine Hand halten kann, einen bewaffneten Mann, der ein zögerndes Maultier führt — in der Tiefe einen Raubvogel, hoch oben vielleicht das in die Luft hinaushängende Wurzelwerk eines in die Felsenritze sich einklammernden Baumes.

Tremendae fauces, — in ganz Europa giebt es keine Klamm, die sich mit der zwischen Jablanica und Senica vergleichen lässt. Das ist ein stundenlanger Korridor, den sich die Narenta tief in den Karst hineingerissen hat. Nur der Fluss ist Thalsohle, alles übrige sind Wände. Die Kühnheit des Menschen hat aber dem Felsen noch Raum für die Straße, die an ihnen auf- und absteigt, weggenommen.



Stolac.

Wie durch Nebel-

schleier hindurch erscheint mir die Erinnerung an jenen Engpass, seine alte Saumstraße und das Wasser, welches ihn durchtost. Wer hätte damals gedacht, dass wenige Jahre darauf das Dampfross von Jablanica bis Mostar und bis zur See hinab sausen würde?

Was Österreich hier geleistet hat, übertrifft die Verdienste derjenigen, welche die Einöden der Hochalpen für Ross und Rad geebnet haben.

Besonders merkwürdig ist der zweite Teil der Klammen, der zwischen Senica und Mostar. Da vernimmt der Wanderer auf einmal Donner, lauter als das Dröhnen des Stromes. Zugleich bemerkt er unter sich eine Wolke von Wasserstaub hoch aufsteigen und sich ausbreiten. Das ist etwas, was man einen horizontalen Wasserfall nennen kann. Getreu der Eigenschaft des Karstes, die Wasser unterirdisch zu sammeln, lassen auch diese Gebirge ihre Quellen nicht eher frei, als bis sie sich in unbekannten Höhlungen zum Flusse gesammelt, als welcher sie sodann, kaum eine Klafter vom Strome entfernt, in den sie münden, mit tosender Gewalt ausbrechen. Sie schießen so freiheitsbegierig aus der Klüftung, dass sie am Felsblock im Strom, der sich ihnen entgegenstellt, sich hoch aufbäumen und alsbald einen Teil ihrer eigenen Flut im aufsteigenden Regen verwandeln. So etwas erfüllt den Wanderer mit Erstaunen, und wunderlich angeregt setzt er den öden Weg fort.

An anderen Stellen klaffen in den steilen Wänden des Strombettes langgedehnte Höhlen. Das Auge vermag nicht abzumessen, wie ein menschlicher Fuß, sei es von oben, sei es von unten, den Boden dieser Höhlen zu erreichen im stande ist.

Und doch tritt blauer Rauch aus ihnen hervor. Es ist keine Täuschung — das Fernrohr belehrt den vor Verwunderung Festgewurzelten, dass Menschen am Rand stehen und in den Strom hinabschauen — Kinder und Ziegen (eine Hand breit trennt sie vom Wasserabgrund) laufen herum und im Hintergrunde brennen Feuer. Solches Troglodytenwesen möchte (freilich ohne Abgründe) sonst nur noch in den Wüsten von Alt-Castilien zu sehen sein.

Am Ende dieser Engpässe gelangt man in das Polje von Mostar. Die Ebene ist mit Steinen besäet, hier und dort von Ginster und Stachelgewächs bedeckt. Schafhirten, in Felle gekleidet, durchwandern sie.

Die Stadt Mostar hat ein südlicheres Gepräge als Sarajevo. Schon macht sich der Einfluss des nahen Dalmatien geltend.

Das merkwürdigste aller Bauwerke von Mostar ist eine einbogige Brücke über die Narenta, welche man seiner Zeit Römern zuschrieb, deren Entstehung aber nicht hinter das Mittelalter zurück zu versetzen ist.

Auf dem Gefilde von Mostar bricht sich, von Stepangrad überragt, jener Burg, die bis auf die neueste Zeit herab von einem düsteren Sagengewebe umsponnen erscheint, die Buna als Quellfluss freie Bahn in einer sehr merkwürdigen Schlucht. Die Höhle ist eine mit Stalaktiten reich geschmückte, von geisterhaftem bläulichen Lichte beleuchtete Grotte in der überhängenden, nach vorn geneigten und von Öffnungen, in welchen die verschiedensten Vogelgattungen nisten, gleich einem Schwamme durchlöcherten mächtigen Felswand.

Man sagt, dieser grüne Karststrom sei der Niederschlag der Wasser, welche auf die Hochflächen fallen, auf denen die Ansiedelungen Nevesinje und Stolac liegen — und die seltsamsten Erzählungen von Gegenständen, welche dort oben mit Wassern, die sich versenken, in die Trichter hinein verschwunden und hier in diesem Mühlwasser wieder zum Vorschein gekommen sein sollen, gehen von Mund zu Mund. An Počitelj, das hoch über steilen Wänden einer Narenta-Klamm aufgebaut ist, dann an Capljina and Gabela vorüber wird Metkovich erreicht. Hier sind wir in der Nähe der Mündung jenes Flusses, dem die Eisenbahn auf eine so lange Strecke hin gefolgt ist.

Die Narentamündung ist eine der seltsamsten Landschaften Europa's. Zuerst erscheint das Thal, in dem die gewundene Narenta fließt, noch breit. Es ist überall von hohen, weiß- und schiefergrauen, gänzlich nackten Karstbergen eingefasst. Man glaubt nicht, sich dem Meere zu nähern, sondern mitten in diese Felsenwildnis hineinzufahren.

Das Thal ist eben wie ein Billard. Darum erscheinen die Schiffe, die auf näheren oder entfernteren Krümmungen des Stromes fahren, über Binsen, aus denen Tausende von Enten emporflattern, mit ihren aufgeblähten Segeln, als ob sie sich in unbegreiflicher Weise auf einer Wiese fortbewegten. Daneben, scheinbar mitten zwischen den Segeln, sieht man alsdann wieder Pferde weiden, oder auf dem roten Pfade Menschen gehen.

Bald kommt die letzte Ausbuchtung der Narenta im Kalkgebirge. Es ist ein rundlicher Binnensee, ringsherum von einer bimssteinfarbigen Felsenwand umgeben, Porto Tolero.

Der Blick findet keine Schranke mehr: da ist sie salzhauchig, silberig gekrönt, wogenschaumig, die Tochter der Hemera und des Äthers, — Thalatta.





DIE BEFESTIGUNGSTÜRME VON POMPEJI.

VON *R. REINICKE*, HANNOVER.

MIT ABBILDUNGEN.



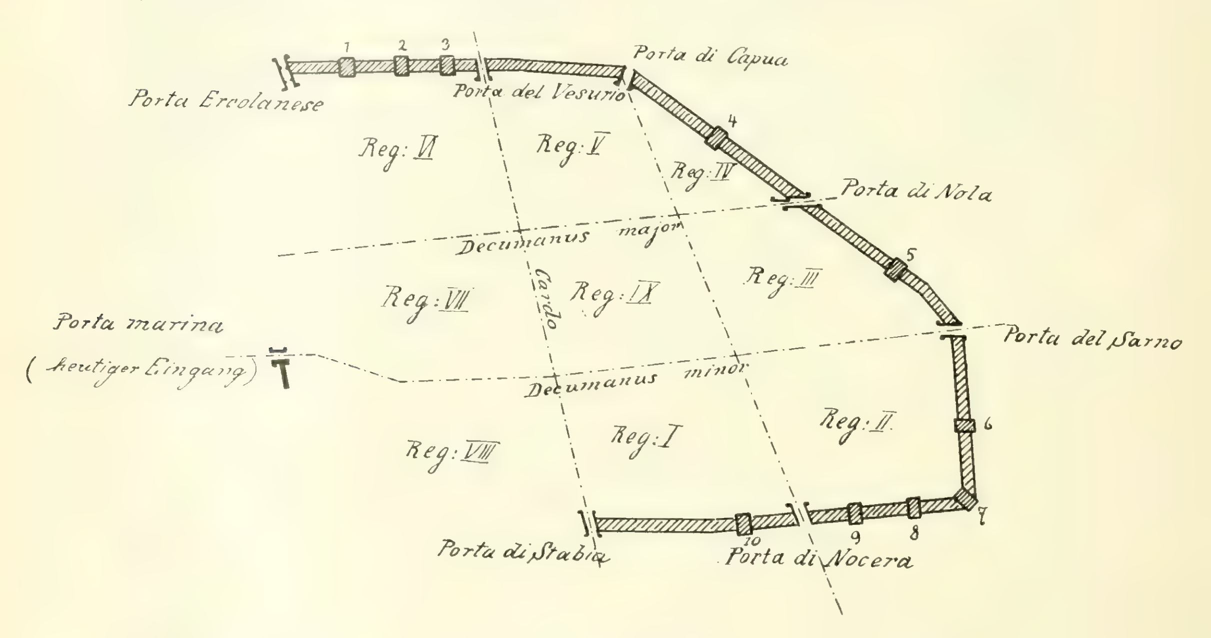
VON jeher sind die Reste des verschütteten Pompeji für die wissenschaftliche und die Laienwelt vom allergrößten Interesse gewesen; doch hat sich das Interesse wesentlich auf das, was sich *innerhalb* der Mauern befindet, erstreckt. Diese Einseitigkeit des Interesses erklärt sich zum Teil aus der argen Zerstörung der Ringmauer, der Türme und Thore, zum Teil auch daraus, dass man bei der großen Fülle des zu Schauenden leicht das weniger Auffallende und weniger leicht im Geist Wiederherzustellende nicht beachtet. Die von Jahr zu Jahr fortschreitenden Aufräumungsarbeiten haben aber auch größere Strecken der Mauern und Türme freigelegt, sodass einiges Neue zu Tage gekommen ist, das vielleicht der Erwähnung wert scheinen möchte.

Wie die meisten Städte des Altertums, war auch Pompeji von einer widerstandsfähigen Mauer umgeben; doch wurden beträchtliche Teile derselben, und zwar an der Westseite und an dem westlichen Teil der Südseite, schon im Altertum entfernt, um Wohnhäusern, namentlich den sehr interessanten drei- und vierstöckigen Gebäuden Platz zu machen. Die Stadtmauer war ca. 6 m stark und bestand aus zwei Parallelmauern, die jede für sich nach innen mit Strebepfeilern versehen waren. Der Zwischenraum wurde mit Erde ausgefüllt. Die ältesten Teile der Stadtmauer bestehen aus solidem Quaderwerk aus Travertin und Tuff, von denen einige Blöcke beträchtliche Dimensionen zeigen (z. B. 1,35 m; 170×0,65 ×0,50; 1,90; 1,40×0,72×0,49). An vielen Stellen ist dieses solide Quaderwerk aber ersetzt oder ausgebessert durch ein lockeres Bruchsteinmauerwerk aus Lavasteinen von ziemlich kleinen Dimensionen, die aber durch einen gut bindenden Mörtel verbunden sind. Aus diesem letzteren Mauerwerk bestehen nun auch durchweg die Türme, von denen zehn erhalten sind, alle mehr oder minder jetzt in Trümmern liegend. Ursprünglich werden wohl zwölf Türme vorhanden gewesen sein, wie sich aus einer Inschrift schließen lässt, die sich in zwei Exemplaren vorgefunden hat. Die eine davon — in oskischen Schriftzeichen — findet sich am Hause des Pansa mit Farbe an die Wand gemalt. Diese Inschrift bezieht sich auf die Belagerung durch Sulla im Jahre 89 v. Chr. Die Türme müssen also schon vor dieser Zeit vorhanden gewesen sein, ebenso wie die erwähnten jüngeren Mauerteile. — Overbeck dagegen (Pompeji, 3. Aufl., S. 46) sieht in den jüngeren Mauerteilen und Türmen Ausbesserungen nach dem Kriege gegen Sulla, eine Annahme, der die obigen Inschriften widersprechen. Wahrscheinlicher ist es, dass die Mauern und Türme in der verhältnismäßig langen Friedenszeit nach dem zweiten Punischen Kriege verfallen waren, und dass man sie dann, als die drohenden Wolken des Bürgerkrieges heraufzogen, ausbesserte; natürlich nahm man sich nicht die Zeit, solides Quaderwerk herzustellen, sondern nahm die Lavasteine, wie sie zur Hand waren, und schuf das locker aussehende Bruchsteingemäuer. — Es steht nun frei, anzunehmen, dass zuerst gar keine Türme vorhanden waren, dass man diese ganz neu als eine Verstärkung der Mauer aufführte, oder dass die Türme so verfallen waren, dass sie eine Wiederherstellung von Grund auf nötig machten. An einigen Stellen sieht man, wie das Lavagemäuer mit Stuck bekleidet und in dem Stuck der Fugenschnitt des Quadermauerwerks nachgeahmt wurde. Ob dieses auch noch vor dem Kriege vollendet worden oder ob es eine spätere, lediglich ästhetische Zuthat ist, steht dahin. Die Wehrfähigkeit der Türme wurde dadurch nicht erhöht.

Entsprechen nun die Mauern im allgemeinen den Vorschriften, welche Vitruv (I, 5) darüber giebt, so kann man das von den Türmen durchaus nicht sagen. — Hinsichtlich der Mauer kann man noch bemerken, dass sie zuerst niedriger war, als sie sich jetzt darstellt, dass sie später von 4 auf 8 m erhöht wurde. — Die Lage der zehn vorhandenen Türme kann man aus dem Plan ersehen. Vitruv sagt, man solle die Türme nicht mehr als einen Pfeilschuss von einander entfernt anlegen, eine Vorschrift, die in Pompeji nicht immer befolgt, ist, da die Entfernungen sehr ungleich sind. Im Norden haben wir einen Abstand von ca. 85 m, in

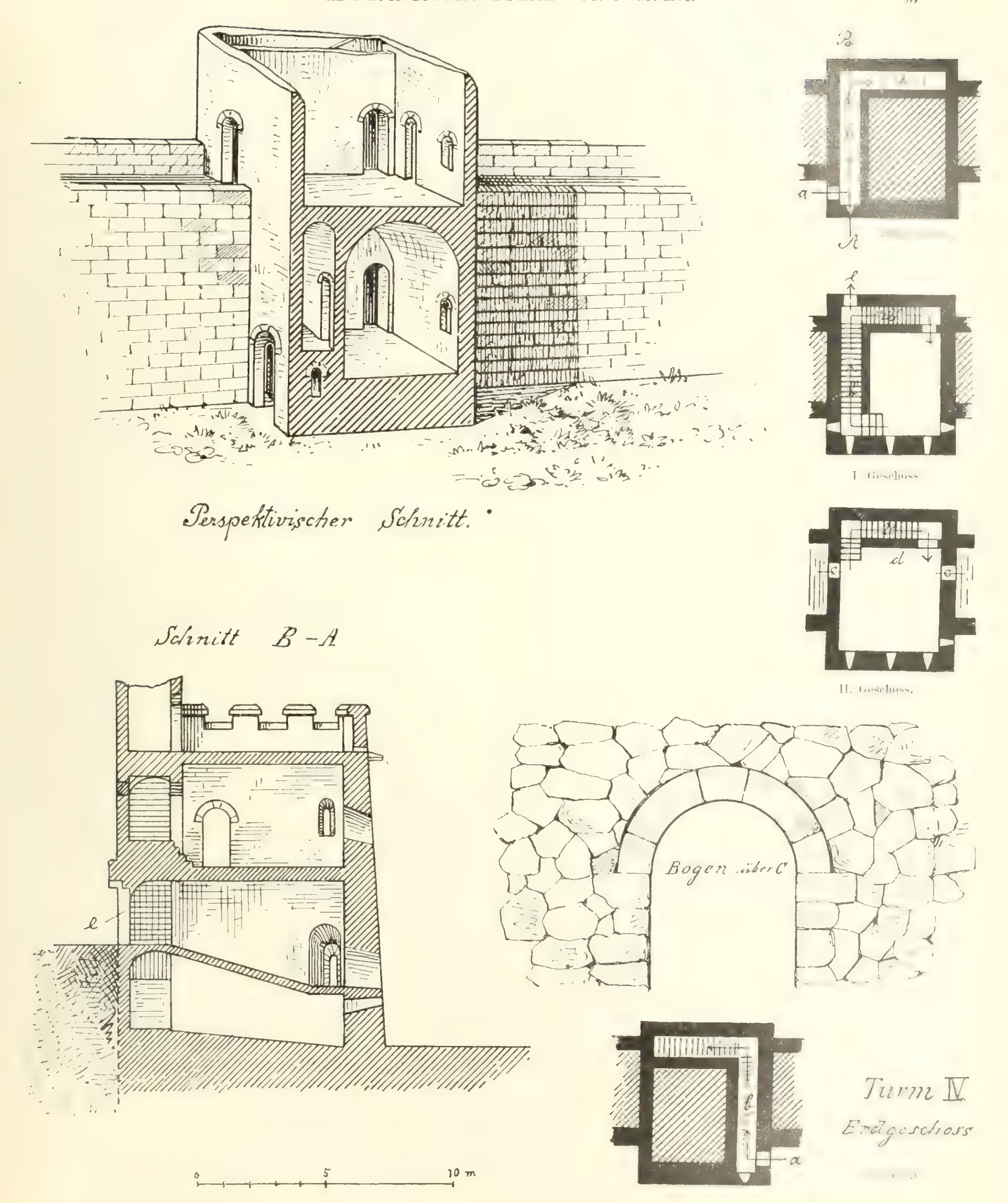
der Gegend des Amphitheaters 100—140 m, der Turm zwischen der Porta di Nola und der Porta di Capua hat dagegen von jedem dieser Thore ca. 270 m Abstand. Die Grundrissform entspricht ebenfalls nicht Vitruvs Vorschriften, welcher aus einleuchtenden Gründen runde oder polyponal angelegte Türme empfiehlt, sondern dieselbe ist hier rechteckig, nicht quadrat. Die größere Axe des Rechtecks liegt senkrecht zur Mauerrichtung. Was nun den Aufbau der Türme anbelangt, so läßt sich ein Prinzip in ihnen freilich nicht verkennen, aber dasselbe ist nicht streng durchgeführt, wie meistens angenommen wird. Mazois sowohl, der allerdings erst drei Türme kannte, als auch Overbeck (a. a. O. Kap. 1) und neuerdings Mau (Führer durch einzeln untersucht habe, wobei wir konstatirten, dass die Türme nicht alle gleichmäßig angelegt sind.

Der Einfachheit wegen habe ich die Türme mit fortlaufenden Nummern versehen, welche östlich der Porta di Ercolano beginnen und übrigens aus dem beigefügten Plan ersichtlich sind. Betrachten wir den Aufbau des ersten Turmes, so sieht man aus den beigefügten Grundrissen, dass man zunächst durch eine zu ebener Erde sich öffnende Pforte, a) die wohl richtig als Ausfallpforte gedeutet wird, in einen schräg aufwärts steigenden Gang, b) der sich im rechten Winkel an der Hinterseite des Turmes bricht, und so in ein unteres Geschoss kommt, dessen Fußboden nach der Außenseite hin abfällt. Aus diesem mit einem Tonnen-



Pompeji, S. 86) scheinen anzunehmen, dass die Anlage der Türme genau überall dieselbe sei. Dass dem nicht so ist, werden wir bei Betrachtung der einzelnen Türme sehen. Die Ungleichheiten lassen sich freilich nur schwer feststellen, da die Türme jetzt sehr zerfallen und die unteren Geschosse derselben fast vollständig mit Schutt ausgefüllt sind, und endlich die böse Fieberluft in diesen nie von einem Sonnenstrahl erhellten Räumen für den Forscher nicht sehr zuträglich ist. Gelegentlich meines Aufenthalts in Pompeji lernte ich dort einen englischen Archäologen kennen, von dem unlängst auch ein Buch über Pompeji[1]) erschienen ist, mit dem ich jeden Turm gewölbe gedeckten Raum gelangt man über eine bei b sich befindende Treppe in einen zweiten gedeckten Raum, dessen Fußboden sich in der Höhe der Wallkrone befindet und wie diese horizontal liegt. Dieser Raum sowohl als auch der vorhergehende sind mit Schießscharten nach außen und nach der Seite versehen, die nach Art der mittelalterlichen Werke nach außen nur einen schmalen Schlitz darstellen, während sie sich nach innen erweitern. Die beiden Wände dieses Raumes, welche sich nach dem Walle hinwenden, sind durch Thüren (c c) durchbrochen, um eine leichte und freie Kommunikation auf dem ganzen Walle zu ermöglichen. Der obere Abschluss der Thür erfolgt durch einen Bogen, der aus fünf Steinen besteht (siehe die

1) Facts about Pompei by H. P. Fitz Gerald Marriott. London.


Perspektivischer Schnitt.
Schnitt B-A
I. Geschoss
II. Geschoss
Bogen über C
Turm IV
Erdgeschoss
0 5 10 m

Zeichnung), von denen zwei sehr lang sind, was konstruktiv nicht vorteilhaft erscheint, da die Steine auf diese Weise auch auf Biegung beansprucht werden. An der Hinterseite dieses Geschosses führt eine Treppe b″ nach einem ferneren Geschoss, das aber nicht weiter bedeckt, sondern wohl wie die Mauer nur mit einem Zinnenkranz versehen war. Wahrscheinlich ist aber, dass die Treppe, die zu diesem obersten Geschoss führt, vollständig bedeckt und durch ein Treppenhaus abgeschlossen war, denn sonst hätte man die Wangenmauer bei d nicht so hoch zu führen brauchen. Doch das steht dahin, da die Türme nirgends bis zu dieser Höhe erhalten sind. In dem mittleren bedeckten Geschoss führt an der Stelle, wo die Treppe rechtwinklich nach der Außenseite führt, bei e, eine jetzt vermauerte Öffnung nach der Stadt. Wahrscheinlich lag hinter der Mauer in dieser Höhe ein Erdwall, durch eine niedrige Stützmauer gehalten, deren Spuren man teilweise wieder erkennen kann. Auf diese folgte dann eine Straße und demnächst die Häuser. Seit der Vernachlässigung der Mauern kam man dann dazu, die Häuser bis an die Stadtmauer heranzubauen, sodass man nur noch stellenweise den Erdwall hinter der eigentlichen Mauer rekognosziren kann. Unter diesem Turm, ungefähr 25 Fuß nach der Stadtseite zu, in derselben Ebene und am Ende des Vicolo di Modesto (via Quarta, Rep. VI) befindet sich der obere Abschluss eines Ganges, jetzt mit Steingeröll ausgefüllt. Mr. Fitz Gerald Marriott hat ihn untersucht. Die Länge beträgt nach ihm 17,70 m, ein Mann kann aufrecht darin stehen. Aber der Gang steht nicht in Verbindung mit dem Turm, sondern stellt einen Wasserabführungskanal dar und läuft sich unter dem Turme tot. Kanäle von ähnlichen Größenverhältnissen findet man auch sonst in Pompeji. Die Mauer von diesem Turm bis zum zweiten ist teilweise sehr zerstört, zeigt aber sonst eine ziemliche Regelmäßigkeit, indem die untersten Schichten aus Sarnokalkstein, die darauffliegenden aus *tufa* gebildet sind, vielfach mit dem opus incertum, jenem lockern Lavabruchsteinmauerwerk, ausgeflickt. Der zweite und dritte Turm entsprechen in ihrer Anlage dem ersten. An einer Schießscharte im dritten Turm finden sich zwei kleine Inschriften in den Stuck gekratzt. Die eine *ΑΔΜετηP*, ist vielleicht der Name eines Soldaten, die andere, hospes salve, salve sis: quisquis ama (amat) valle (valeat), ein Wort Ovids.

Der vierte Turm nun ist, wenn wir die vorhergenannten drei als regelmäßig bezeichnen wollen, unregelmäßig, indem sämtliche Treppen, Gänge und Ausfallspforten grade entgegengesetzt liegen, wie bei den ersten drei, was bis jetzt nicht beachtet zu sein scheint (siehe den Grundriss). *Mau* (a. a. O. S. 86) führt an, dass die Ausfallspforte bei den Türmen so liege, wie Turm I es zeigt, damit der Ausfallende seine *beschildete Seite* dem Feinde zuwende: ein Gedanke, der auch die Rampenanlage bei den alten Königsburgen in Pergamon, Tiryns, Mykenä beeinflusst hat. Für den Ausfallenden wäre es jedenfalls am zweckmäßigsten gewesen, wenn er von vornherein dem Feinde die Front zugewendet hätte, aber dann wäre die Ausfallspforte, wenn sie direkt sich nach dem freien Felde öffnete, zu sehr allerlei Wurfgeschossen und den Angriffen des Sturmbockes ausgesetzt gewesen. Außerdem hätte man in dem Falle einen Ausfall nicht so lange dem Auge des Belagerers entziehen können. Die seitliche Anordnung der Ausfallspforte scheint durchaus gerechtfertigt, aber ein Prinzip, dieselbe so anzubringen, dass der Verteidiger stets die beschildete Seite dem Feinde zuwende, können wir nicht anerkennen, da Turm IV und, wie wir sehen werden, noch andere der vorhandenen es verleugnen. *Mau* sagt ferner, dass die Verteidiger, um dem Feinde stets die beschildete Linke zuzukehren, nicht durch dieselbe Ausfallspforte zurückzukehren pflegten, sondern durch die des nächsten Turmes. Dann wurde ihr Zweck aber durch die Anlage vereitelt, denn beim nächsten Turm lag ja die Ausfallspforte ebenso, wie beim ersten; die Verteidiger mussten also, wollten sie diese Pforte zum Einschlüpfen benutzen, umbiegen, und dem Feinde ihre ungeschützte Seite zuwenden, und zwar nicht nur für kurze Zeit, sondern für längere, da die Ausfallspforte nicht mehr als einen gleichzeitig aufnehmen konnte. Noch verhängnisvoller wurde diese Ungeschütztheit dadurch, dass die Rückkehrenden im Augenblick oder kurz vor dem Einschlüpfen weniger als sonst auf ihre Sicherheit vor Geschossen, die vom Feinde jedenfalls dorthin konzentrirt wurden, bedacht sein konnten. Will man *Mau's* letzte Ansicht annehmen, dass die Ausfallenden nicht durch dasselbe Ausfallsthor zurückzukehren pflegten, so wäre es jedenfalls zweckmäßiger gewesen, wenn bei dem einen Turm die Anordnung wie bei I, beim folgenden wie bei Turm IV gewesen wäre. Dann hätte man von einem Prinzip in der Anordnung sprechen können. Dieses ist aber ebenfalls nicht befolgt, sodass wir wohl annehmen können, dass die Lage der Ausfallspforte entweder willkürlich, oder nach örtlichen Gründen bestimmt oder aber, dass das Prinzip im Laufe der Zeit vernachlässigt und in Pompeji jedenfalls nicht mehr angewendet wurde. — Der fünfte Turm ist wieder regelmäßig im Sinne des ersten, und weicht nur insofern ab, als er nur zwei Schießscharten statt der sonstigen drei besitzt, und dass seine Größenverhältnisse geringer sind, als die der bisher betrachteten. Die Türme VI und VII sind ebenfalls regelmäßig. An der Rückseite von Turm VI bemerkt man sehr gut erhaltenen Stuck, in dem der Fugenschnitt eines regelmäßigen Quaderwerks nachgeahmt ist. Die nun folgenden Türme VIII und IX sind unregelmäßig im Sinne von Turm IV, doch lässt sich bei der großen Zerstörung gerade dieser beiden Türme wenig Genaues feststellen. Dagegen zeigt der letzte erhaltene Turm die unregelmäßige Anlage von Turm IV wieder ganz deutlich,

wenn auch der obere Teil sehr zerstört und die unteren Räume fast vollständig ausgefüllt sind. Von den übrigen Türmen XI und XII lässt sich nichts sagen, da sie wahrscheinlich dort gestanden haben werden, woselbst sich jetzt die Ruinen der mehrstöckigen Häuser erheben. Endlich werden auch die Thore als besonders wichtige Punkte noch mit Turmanlagen versehen gewesen sein, von denen sich jedoch nichts erhalten hat.

Noch ein Wort über die sogenannten Steinmetzzeichen. In vielen der großen Mauerquadern, ferner in den Randsteinen der Fußsteige, ja im Straßenpflaster findet man eigentümliche Zeichen eingehauen, die oft an griechische, oskische oder pelasgische Buchstaben oder an noch andere, altitalische Alphabete erinnern. Über ihre Bedeutung und ihren Ursprung ist viel gestritten worden. Mazois giebt davon in Band I nur zehn, alle unrichtig oder ungenau, besser findet man sie in Richter's „Antike Steinmetzzeichen". Das vollständigste Verzeichnis findet sich aber wohl in dem schon erwähnten englischen Werke von Marriott. Wir sind in der That tagelang durch die stillen und verlassenen Straßen gewandert, der eine nur rechts, der andere nur links die Randsteine der Fußsteige nach solchen Zeichen absuchend, und haben auch eine hübsche Anzahl zusammengebracht. Es sind wohl Genossenschaftszeichen, die sich vom Vater auf den Sohn forterbten, wie es z. B. bei gewissen Steinschneiderfamilien Sitte war, ähnlich den Werkmeisterzeichen der Bauhütten im Mittelalter, und sie hatten vielleicht den Zweck, die Kontrole der Arbeit zu erleichtern. Wie alt die Zeichen sind, lässt sich nicht feststellen; vielleicht so alt wie das Menschengeschlecht, denn man findet sie in Spanien und Griechenland, in Persien und China, an den ältesten baulichen Erzeugnissen menschlicher Kultur.

Es ist noch gar vieles in der verschütteten Stadt, was der Aufklärung und genauen Erforschung bedarf, nicht nur unter den Teilen, die noch unter dem Schutte der Jahrhunderte begraben sind, sondern unter denen, die längst offen liegen und schon wieder den verderblichen Einflüssen der neuen Zeit unterworfen sind. Dazu gehört auch die Mauer mit den Türmen. Gerade hier wäre eine gründliche Aufräumung am Platze, der Einzelne kann es nicht.

Der Wanderer aber, der nach Pompeji kommt, möge nicht versäumen, wenn er die Straßen und Märkte, die Wohnhäuser und öffentlichen Gebäude durchwandert, sich an dem heiteren und großen Sinn der Alten erfreut, auch der Mauer und den Türmen einen Besuch abzustatten. Er wird sich doppelt belohnt finden. Einmal lernt er auch diese Werke der Alten kennen und dann gewinnt er herrliche Blicke in die blühende Landschaft, auf das ewige Meer, in das Leben. Versinkt dann der Sonnenball rotglühend in Neapolis' blauem Golf, sodass der alte Unruhstifter da oben, der all das Unheil hinter uns verursacht, wie in dunkeln Purpur getaucht erscheint, so versteht man die schönen Worte von Gregorovius:

„Aber der Herrscher Vesuv steht herrlich in purpurner Pracht da,
Sinnend ein Held, der rings auf das Schlachtfeld schaut und die Toten,
Nimmer von Reue bewölkt und gelehnt am blitzenden Kampfspeer."

DIE WAPPENSAGE DER JUNKER VON PRAG.

VON *JOSEPH NEUWIRTH.*



U allen Zeiten hat die Sage um die Gestalten bedeutender Künstler ihr wundersames Gewebe gesponnen. Die Bewunderung, welche der oft überwältigende Eindruck großartiger Bauschöpfungen des Mittelalters erregte, kleidete sich schon frühe in mannigfache Baumeistersagen, welche teils der landläufigen Unfassbarkeit Ausdruck gaben, dass der Menschengeist allein aus Eigenem und ohne übernatürlichen Beistand guter oder böser Geister so Herrliches hervorzubringen vermochte, teils bestimmten Meistern für bestimmte Fragen hohes Ansehen bei Lebzeiten sowie noch lange nach ihrem Tode einräumten. Nur wenigen Bauwerken Deutschlands haben die Generationen der verschiedenen Jahrhunderte ein so ausgesprochenes Interesse entgegengebracht, als dem berühmten Turme des herrlichen Straßburger Münsters, von dem schon Wimpheling behauptet; „Quis satis mirari, satis laudare potest Argentinensem turrim, quae caelatura, statuis, simulacris variarumque rerum effigie omnia Europae aedificia facile excellit?" Berühmte Männer zollten von Äneas Sylvius angefangen bis auf Goethe, Clemens Brentano und Schinkel dem staunenswerten Werke und dem gewaltigen Geiste seines Meisters reichen Tribut begeisterter

Anerkennung.[1]) Als schönste Verkörperung der letzteren erscheint die schon seit mehr als drei Jahrhunderten bekannte Sage der Junker von Prag, denen die Vollendung des Straßburger Münsterturmes zugerechnet wurde; nicht minder führte man auf diese Künstler den Ursprung des Malerwappens zurück, dessen Gebrauch Kaiser Sigismund anlässlich eines wegen Gleichheit der Zeichen mit den elsässischen Herren von Rappoltstein entstandenen Streites den ob ihrer Kunst hochgeschätzten Junkern bestätigt haben sollte.[2])

Nicht viele Fragen der deutschen Künstlergeschichte des Mittelalters waren so oft Gegenstand eingehender Sonderuntersuchungen als jene der Junker von Prag, ohne dass es eine derselben bisher versucht hätte, alle Thatsachen, welche die Grundlagen der Junkersage bilden, kritisch zu überprüfen und Klarheit darüber zu erlangen, inwieweit dieselben zuverlässig sind. Gerade eine nähere Betrachtung der mit dem Namen der Junker von Prag verknüpften Wappensage,[3]) deren Entstehung sich in augenfälliger Weise überzeugend darthun lässt, bietet einen neuen Beleg dafür, mit welcher Vorsicht Künstlersagen aufgenommen werden müssen, weil sie oft auf einer ganz wunderlichen Verwechselung der Personen und Thatsachen beruhen. Um über letztere betreffs der Junker von Prag die notwendige Gewissheit zu gewinnen, muss zunächst die älteste Überlieferung, welche die Genannten mit der Vollendung des Straßburger Münsterturmes und mit dem Malerwappen in Verbindung bringt, ins Auge gefasst werden.

Wolfgang Lazius, der bekannte Arzt und Geschichtsschreiber, berichtet im Anschlusse an seine

1) *Carstanjen*, Ulrich von Ensingen. Ein Beitrag zur Geschichte der Gotik in Deutschland. München 1893. S. 113 u. ff. stellt die darauf Bezug nehmenden Stellen übersichtlich zusammen.

2) *Seeberg*, Die beiden Juncker von Prag, Dombaumeister um 1400. Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. 15. Jahrg. (Leipzig 1869). S. 167 u. ff. — *Seeberg*, Die Juncker von Prag, Dombaumeister um 1400, und der Straßburger Münsterbau (Leipzig 1871), S. 59 u. ff. — *Walderdorff*, Die Jungkherrn von Prag. Verhandlungen des historischen Vereines von Oberpfalz und Regensburg. 28. Band. (Stadtamhof 1872), S. 166 u. ff. — *Kraus*, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. I. Band. (Straßburg 1876.) S. 388—391 bietet eine vortreffliche Übersicht über die Frage mit Heranziehung aller Belege.

3) *Carstanjen*, Ulrich von Ensingen, S. 103 u. ff., und *Gurlitt*, Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Gotik. Zeitschrift für Bauwesen. 42. Jahrg. (Berlin 1892.) Sp. 333 und 334 gehen auf eine Prüfung der Wappensage der Junker von Prag gar nicht ein.

Ausführungen über die Herzoge von Schiltach und Markgrafen von Urselingen folgendes[1]): „Habebant in insignibus albis tres rubros minores clypeos; quae et Winspurgenses et Rapoltensteynenses gerunt, sed inversis coloribus; qualia passim videmus pictores arma sive insignia artis usurpare, ab insignibus illis pictoribus artificio transmissa, quos ante patrum memoriam vocabant Die junkhern von Prag, qui extremam manum turri Argentoratensi indidere, et quibus ob ignominiam quandam a dominis a Rapoltensteyn irrogatam, gentilicia familiae Rapolsteynensium illa ipsa insignia Sigismundus Imperator confirmaverat“.

Fasst man den Inhalt dieser Sage, welche offenbar auf eine damals in Straßburg landläufige Überlieferung zurückgeht, näher ins Auge, so lässt sich derselbe in folgende Thatsachen gliedern: 1. Die Sage erscheint auf elsässischen Boden lokalisirt; — 2. Die Junker von Prag haben an die Vollendung des Straßburger Münsterturmes die letzte Hand angelegt; — 3. Das ihnen zukommende, mit dem allgemein üblichen Zunftabzeichen der Maler übereinstimmende Wappen ist von den Junkern von Prag als berühmten Malern auf die Maler überhaupt übergegangen; — 4. Die gerade Elsässern auffällige Übereinstimmung des Junkerwappens mit jenem der angesehenen Herren von Rappoltstein, welche dem Gebrauche desselben Abzeichens von seite einer bürgerlichen Zunft nicht ruhig zugesehen haben konnten, findet ihre Erklärung darin, dass die höchste Instanz in Wappenfragen, nämlich der Kaiser selbst, den genannten Künstlern die weitere Verwendung des beanstandeten Zeichens gestattete.

Die Lokalisirung der Junkersage auf den Elsässer Boden tritt darin zu Tage, dass die Thätigkeit der Junker von Prag auf das hervorragendste elsässische Bauwerk des Mittelalters, den Straßburger Münsterturm, bezogen erscheint und für die Übereinstimmung ihres Wappens mit jenem eines allbekannten Elsässer Adelsgeschlechtes eine besondere Deutung gesucht wird. Daher muss auch die Gewissheit, ob die Wappensage, welche bisher anstandslos in die Darstellungen der Junkerfrage herübergenommen und als eine der wichtigsten Angaben betrachtet wurde, auf den angegebenen oder wenigstens auf ähnlichen Thatsachen beruht, zunächst vom Elsass aus gesucht werden. Denn schon der mehrmals betonte

1) *Wolfgang Lazius*, De gentium aliquot migrationibus sedibus fixis, reliquiis linguarumque initiis et immutationibus ac dialectis libri XII. Frankfurt 1600. S. 408. — Die erste Ausgabe des Werkes von 1557 war dem Verf. in Prag nicht zugänglich.

Umstand[1]), dass das Malerwappen, welches nach dem Berichte des Wolfgang Lazius von den Junkern von Prag auf die Maler übergegangen sein soll, zweifellos bereits vor dem Auftreten der Genannten als Abzeichen der Malerzunft gebraucht wurde, erschüttert die Glaubwürdigkeit des angeführten Sachverhaltes in sehr bedenklicher Weise.

Da den Junkern von Prag die Vollendung des Straßburger Münsterturmes und der Gebrauch eines mit dem Malerwappen sowie mit dem Wappen der Rappoltstein's übereinstimmenden Wappens zugesprochen werden, ist in erster Linie zu beantworten, ob die Junker von Prag wirklich die letzte Hand an den Straßburger Münsterturm gelegt haben.

Soweit die gut durchforschten Quellen für die Baugeschichte des Münsters zu Straßburg feststellen lassen, können die Junker von Prag als Meister des Straßburger Münsterbaues, wenn man die bauleitenden Architekten von dem 1341 auftauchenden Meister Gerlach bis auf den 1439 den Münsterturm vollendenden Johann Hültz von Köln verfolgt, in die genau feststellbare Liste der Münsterbaumeister nicht eingereiht werden.[2]) Wenn auch der Straßburger Speckle betreffs des Münsterturmes in seinen Aufzeichnungen berichtet: „nachmals habens die zwei Junckherrn von Prag ferdig gemacht vnd Johanns Hild von Cöln“,[3]) so hat diese erst nach Lazius gemachte Angabe keine unbedingt beweisende Kraft. Denn vor dem Meister Johann Hültz von Köln, der seit Ende Juni 1419 als technischer Leiter des Straßburger Münsterbaues bestellt war und 1439 den Turm vollendete, war bis zum 10. Februar 1419[4]) der Meister Ulrich von Ensingen, mit welchem die Straßburger gleich nach der am 31. Mai 1399 erfolgten Absetzung des schon 1394 genannten Münsterbaumeisters Klaus von Lohre zu verhandeln begannen, gerade beim Aufbaue des augenscheinlich nach seinem Plane ausgeführten Straßburger Turmoktogones thätig. Die zwei vor Johann Hültz erweisbaren Münsterbaumeister waren demnach sicher keine Junker von Prag, womit der von Speckle den „zwei Junckherrn von Prag“ zugewiesene Vollendungsanteil am Straßburger Turme vor Johann Hültz von Köln eigentlich von selbst abgewiesen erscheint. Die Bezeichnung des Wolfgang Lazius, welcher „Die junkhern von Prag“ als jene hervorhebt, „qui extremam manum turri Argentoratensi indidere“, kann vor dem zweifellos festgestellten Thatbestande nicht bestehen, sondern wird vollständig hinfällig. Als eigentlicher Turmvollender muss Johann Hültz von Köln betrachtet werden. Sein Epitaph bezeichnet ihn ausdrücklich als „Werkmeister dis. Buwes und Vollbringer des hohen Thurns hier zu Strasburg“.[1]) Die bekannten, um 1666 gemachten Aufzeichnungen des Straßburger Münsterwerkmeisters H. Heckler, der dieses Epitaph genau kannte, berichtet über ihn[2]): „Aber Volbringer des hohen Thurns mag er wohl gewesen sein, dan sein Schild und Zeichen gleich anfangs unter den Ausladungs- oder Gesimbsstücken wo die 8 Schnecken darauf stehen und der Thurn wieder anfangt, stehet Johann Hiltzen Schild auf vier Seiten und oben auf bey den kleinen vier Schnecken gleich unterhalb dem jetzigen neu aufgesetzten Helm ist sein Schild und Zeichen nahe und zweifelsohne ist solches auch in der alten Cronen und helm gestanden, welches aber weilen es seithero durch viel Donner Streich verderbt und wieder neu gemacht worden“ u. s. w. Legte man dem Wappenschilde des Johann Hültz am Straßburger Turmoktogone mit Recht beweisende Kraft für die Feststellung des Anteiles an der Turmvollendung bei, so muss man sie in gleicher Weise dem Schilde mit dem Zeichen Ulrichs von Ensingen zugestehen, welcher als der Vorläufer des Johann Hültz erscheint. Nur diese beiden Meister, besonders aber Johann Hültz von Köln, konnten als jene bezeichnet werden „qui extremam manum turri Argentoratensi indidere“, welche Bezeichnung mithin für die Junker von Prag gar nicht zutrifft.

Es fragt sich nun, ob den Junkern von Prag das ihnen von Lazius zugesprochene Wappen auch thatsächlich zukam.[3]) Die Beantwortung scheint angesichts des Umstandes, dass der durch Lazius überlieferte Sachverhalt nicht weiter erweisbar ist, sich ziemlich schwierig zu gestalten, wird aber immerhin möglich, wenn man in Betracht zieht, welche Wappen jenen „qui extremam manum turri Argen-

1) *Seeberg*, Die Juncker von Prag, S. 60. — *Walderdorff*, Die Jungkherrn von Prag a. a. O. S. 182 und 183. — *Warnecke*, Das Künstlerwappen, Berlin 1887, S. 22 u. ff. — Beispiele dazu auch bei *Zimmermann*, Auszüge aus dem Sancti Christophori am Arlperg Bruederschafft Buech. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses (Wien 1885). III, 2. Teil, S. CLVI u. ff.

2) *Kraus*, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. I, S. 378—397.

3) Ebenda s. S. 388.

4) *Carstanjen*, Ulrich von Ensingen, S. 116 und 11[illegible], sowie urkundl. Anhang S. 133, N. XIX.

1) *Kraus*, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen, I, S. 394 und S. 701.

2) Ebendas. S. 699.

3) *Warnecke*, Das Künstlerwappen S. 11 [illegible] sich auf eine Lösung gar nicht ein.

toratensi indidere“ wirklich gebühren. Konnte von einem derselben aus eine unrichtige Beziehung auf das Malerwappen, beziehungsweise eine Verwechslung mit letzterem erfolgen, so dass nicht nur den Personen eine ihnen nicht zukommende Bedeutung, sondern auch einer mit ihnen in Verbindung stehenden Sache ein vollständig haltloser Thatbestand unterschoben worden wäre?

Eine Klärung nach dieser Richtung ermöglicht der Umstand, dass die an dem Straßburger Turmoktogone beschäftigten Meister Ulrich von Ensingen und Johann Hültz von Köln an den von ihnen aufgeführten Teilen gleichsam zur bequemeren Sicherung ihres künstlerischen Eigentumsrechtes ihre Wappenschilde angebracht haben. Während das Abzeichen Ulrichs von Ensingen [1]) für das Wappen der Junker von Prag nicht in Betracht kommen kann, fällt in jenem des Johann Hültz sofort eine gewisse Übereinstimmung mit der Anordnung des angeblich von den Junkern von Prag stammenden allgemeinen Malerwappens auf. Wie letzteres auf einem Schilde drei gleiche Schildlein derart angeordnet zeigt, dass zwei derselben nebeneinander gestellt über dem in die Mittellinie des Wappenschildes gerückten dritten erscheinen, so bietet auch das Wappen des Johann Hültz auf einem Schilde drei gleiche, in der Regel als H gedeutete Zeichen [2]), von denen zwei über dem dritten angeordnet sind. Im Hinblicke auf die Buchstabentypen, welche zur Zeit der Herstellung der Schilde des Johann Hültz üblich waren, wird es sehr fraglich, ob die drei gleichen Zeichen wirklich als H betrachtet werden müssen [3]) und dürfen. Den Gedanken, dass vielleicht ein Steinmetzzeichen vorliege, weist nächst der Form des Zeichens die dreimalige Wiederholung ab, da auf den Meisterschilden deutscher Steinmetzen, soweit sie bekannt geworden, in der Regel nur einmal das betreffende Zeichen begegnet. Die Feststellung, ob das erwähnte Zeichen ein H oder ein Steinmetzzeichen oder vielleicht die augenblicklich nicht näher bestimmbare Stilisirung irgend eines Werkzeuges [4]) bedeute, ist für das den Junkern von Prag zugeschriebene Wappen von weit geringerer Wichtigkeit als die Thatsache, dass das Wappen des Johann Hültz wie das allgemeine Malerwappen (Abbildg. 1) auf der dreimaligen Wiederholung eines und desselben Zeichens [1]) innerhalb einer Schildfläche beruht, dass die dreimal wiederholten Zeichen in der Anordnung zweier über dem in die Mittellinie gerückten dritten vollständig übereinstimmen und das Zeichen des Johann Hültz (Abbildg. 2) in einer nicht mehr so genau über den eigentlichen Sachverhalt unterrichteten Zeit als eine stilisirte Schildform betrachtet werden konnte. Denn in dem Augenblicke, in welchem man die drei gleichen Zeichen im Wappen des Johann Hültz als Schildlein anzusehen begann, war durch die Übereinstimmung der Anordnung von selbst eine Beziehung auf das allgemeine Malerwappen gegeben.

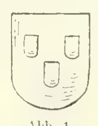


Abb. 1.

Abb. 2.

Die Beantwortung der Frage, ob eine solche Verwechslung der Wappen während des Zeitraumes, in welchem Wolfgang Lazius sein Material sammelte und verarbeitete, gerade auf Straßburger Boden möglich war, muss zunächst von Straßburger Belegen selbst versucht werden. Über die mannigfachen, in Straßburg während des 16. Jahrhunderts zur Verwendung gelangenden und von Sachverständigen als Muster gewissermaßen empfohlenen Schildformen giebt wohl den besten Aufschluss das Kunstbüchlein, welches „Heynrich Vogteherr, Moler vnd Burger zu Straßburg“ herausgab.[2]) Eine Art Vorlagenwerk enthält dasselbe Schildformen, die nach dem Zeitgeschmacke gebraucht sowie zum Gebrauche empfohlen wurden. Hält man nun das im Vogtherrschen Kunstbüchlein mitgeteilte Malerwappen [3])

1) *Carstanjen*, Ulrich von Ensingen. S. 12 u. ff. — *Kraus*, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. I. S. 386.

2) Ebendas. S. 393 und 701.

3) Ebendas. S. 396. — *Carstanjen*, Ulrich von Ensingen. S. 92 und 94. — *Seeberg*, Die beiden Juncker von Prag a. a. O. S. 168.

4) Werkzeuge oder Gegenstände, welche verschiedene Handwerker anfertigten, begegnen auf verschiedenen Innungswappen; vgl. *Kleinpaul*, Das Mittelalter, I, S. 185, 361 u. ff., 387, 389. Bei den Böttchern von Bayonne und La Rochelle findet sich auch die gleiche Anordnungsweise, wie auf dem Malerwappen und dem Schilde des Johann Hültz.

1) *Klemm*, Neues über deutsche Baumeister und Bildhauer aus älterer Zeit. Alemannia, XIX, S. 179, giebt mehrere auch für Straßburg wichtige Beispiele für das Vorkommen von drei Hämmern im Schilde der Steinmetzen und Maurer.

2) Ein Frembdes vnd wunderbarliches Kunstbüchlein allen Molern, Bildtschnitzern, Goldtschmiden, Steynmetzen, waffen- vnd Messerschmiden hochnützlich zu gebrauchen. Dergleichen vor nie keines gesehen oder in den Truck kommen ist. Getruckt zu Straßburg am Kornmarckt bey Christian Müller. Im Jar M · D · LXXII. Auf dem Titelblatte ist bildnistreu dargestellt „HENRICH · VOGTHERR · DER · ELTER · SEINS · ALTERS · IM XXXXVII *“ und daneben rechts „HENRICH · VOGTHERR · DER · IVNGER · SEINS · ALTERS · XXIIII. Neben jedem Kopfe ist die Jahreszahl 1. 5. — 3. /\. zu lesen; in der Einleitung nennt sich der Herausgeber in der oben mitgeteilten Art und Weise.

3) Ebendas. F. 1, N. 5.

neben den Schild des Johann Hültz, so findet man bei einem Vergleiche der oberen Hälfte der Schildlein (Abbildg. 3) und des Hültz'schen Zeichens gewiss sofort, dass in einem Zeitalter, welches manche ehedem eckige Formen abzurunden und auszuschweifen liebte, die obere Hälfte der Schildlein des Malerwappens als eine stilgemäße Umänderung einer älteren, im Hültz'schen Zeichen vorliegenden Form betrachtet werden konnte. Fasst man noch andere Schildformen des Vogtherr'schen Kunstbüchleins ins Auge, so schlägt z. B. schon in F. 1 N. 11 oder F 2 N. 7 ein an das Zeichen des Johann Hültz gemahnender Typus durch, der in F 1' N. 6 und 8 sowie in F 2 N. 5 geradezu die Grundformen des Hültzschen Zeichens in der Stilisirung einer späteren Kunstanschauung wiederspiegelt. Man hat daher innerhalb der Zeit, welche für die Sammlung und Verarbeitung des von Wolfgang Lazius veröffentlichten Materials in Betracht kommt, zu Straßburg das Zeichen des Johann Hültz sehr leicht für ein stilisirtes Schildlein halten und in ihm die Grundform anderer eben landläufiger Schildbildungen erblicken können. Mit dieser Möglichkeit war auch die weitere geschaffen, das Wappen des Johann Hültz als ein solches zu betrachten, welches drei Schildlein in der Anordnung von zweien über einem auf einem Wappenschilde vereinigt zeigte. Da ein diese Anordnung und diese Zeichen bietendes Wappen mit dem allgemein bekannten Malerwappen vollkommen übereinstimmte, so setzte man letzeres nunmehr mit jenem Objekte in Verbindung, an welchem das Hültz'sche Wappen sich mehrmals fand, und bezog es auf den Meister, welcher das betreffende, mit diesem Abzeichen wiederholt versehene Werk vollendet hatte.

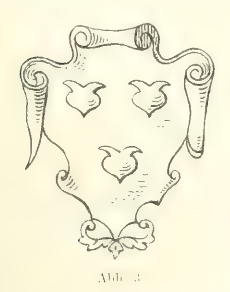


Abb. 3.

Für die Deutung der Wappensage der Junker von Prag ergiebt sich aus den erläuterten Thatsachen folgender Sachverhalt. Zwischen den angeblich den Straßburger Münsterturm vollendenden Junkern von Prag und dem ihnen beigelegten Malerwappen steht als erklärendes Bindeglied der Straßburger Münsterbaumeister Johann Hültz von Köln, der wirklich 1439 den Straßburger Münsterturm vollendete und an dem durch ihn ausgeführten Teile mehrmals sein in der Anordnung dem allgemein gebrauchten Malerabzeichen gleichendes Wappen angebracht hatte. Als man die Zeichen des letzteren nicht mehr allgemein verstand, sondern mit anderen, erst einem späteren Zeitgeschmacke geläufig gewordenen Formen identifizirte und als Schildlein betrachtete, begann man das Wappen des Straßburger Turmvollenders, das als solches nur wenigen bekannt war, mit dem weithin bekannten und verbreiteten Malerwappen zu verwechseln. Das demselben gleichende Wappen des den Straßburger Münsterturm vollendenden Meisters kommt wie diese Turmvollendung nur Johann Hültz von Köln zu. Und wie man den Genannten in der Volksüberlieferung, welche für die Aufzeichnung des Lazius maßgebend wurde, nicht weiter beachtete, sondern die Junker von Prag als jene ausgab, „qui extremam manum turri Argentoratensi indidere", so bezog man auf sie als die angeblichen Turmvollender auch das Wappen des eigentlichen Turmvollenders und fand in den Beziehungen des letzteren zum allgemein gebrauchten Malerwappen die Grundlagen für andere ebenso unrichtige Ansichten.

Es lag ja in der Natur der Sache anzunehmen, dass Meister, welche das Malerwappen führten, gleich anderen Kunstbeflissenen sich auf die Führung des von den Malern unterschiedslos gebrauchten Wappens auch durch ihre Kunstübung einen wohlberechtigten Anspruch erworben hatten.[1] Sie mussten nach den Anschauungen des 15. und 16. Jahrhunderts, wenn sie auch als Vollender des Straßburger Münsterturmes galten, nicht nur Baumeister, sondern ganz besonders hervorragende Maler gewesen sein, da gerade das ihnen beigelegte Wappen bei allen Malern ausnahmslos in Verwendung blieb. So rückten die Junker von Prag, welchen man die Vollendung des Straßburger Münsterturmes, das an den abschließenden Teilen mehrmals begegnende Wappen und durch eine Verwechslung mit letzterem den Gebrauch des noch allgemein giltigen Malerwappens ganz grundlos zuschrieb, endlich gleich unberechtigt zu Malern von besonderer Bedeutung für den ganzen Zunftverband auf.

Wie kam es, dass man gerade die Junker von Prag als Vollender des Münsterturmes und zugleich mit Rücksicht auf ein angeblich von ihnen gebrauchtes Wappen als berühmte Maler ansah? Diese Auffassung war nur möglich, wenn man die Genannten

1) *Zeiller*, Itinerarium Germaniae [illegible] sches Reyßbuch durch Hoch- und Nider [illegible] burg 1632. S. 214 rückt die Bedeutung als Maler in den Vordergrund.

welche sicher nicht Münsterbaumeister zu Straßburg gewesen sind, wenigstens nach der Ansicht jener Zeit, die für die Überlieferung der von Lazius aufgezeichneten Sage wichtig ist, als an hervorragenden Arbeiten fürs Straßburger Münster thätig erweisen kann.

Das Zeitalter des Wolfgang Lazius betrachtete Künstler, die aus Prag und Böhmen stammten, als Schöpfer hochverehrter Werke des Straßburger Münsters. Das 1404 vom Parlier Konrad Frankenburger geschenkte traurige Marienbild „sollten die Junkherren von Prag gemacht haben", wie Speckle berichtet.[1] Die Chronik des mit letzterem gleichzeitigen Malers Sebald Büheler bezeichnet[2] als den Meister des 1410 von Vetterhans dem Münster gespendeten traurigen Christusbildes den Bildhauer Michel Böhem. Eine Epoche, welche die Herstellung zweier in größter Verehrung stehender Bildwerke den Junkern von Prag und dem aus Böhmen stammenden Meister Michel beilegte, konnte auch die Vollendung des gleich hochbewunderten Straßburger Münsterturmes auf die Junker von Prag beziehen, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in dem Fialenbüchlein des Hans Schmuttermayer von Nürnberg und in dem vom Regensburger Dombaumeister Matthäus Roritzer veröffentlichten „puechlein der fialen gerechtikeit" zu den großen berühmten Meistern und unter „Die alten der kunste wissende" für gewisse bautheoretische Fragen gerechnet wurden.[3] Solcher als Baukünstler hochangesehenen Meister schien die Vollendung des Straßburger Turmoktogons vollkommen würdig. Diese Annahme, welche Künstler aus einer mehr untergeordneten Stellung in eine leitende hob, fand einen bleibenden Ausdruck in der 1565 geprägten Medaille, die auf der einen Seite DIE DREI·IVNCKHERN·VON·BRAG·, auf der andern das Straßburger Münster mit der Umschrift TVRRIS·ARGENTORATENSIS· zeigt[4] und eine damals gewiss mindestens den Straßburgern wohlbekannte Beziehung der Genannten zum Münsterturme veranschaulicht. Da die Prägung der Medaille nur wenige Jahre nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe des Werkes von Wolfgang Lazius erfolgte und Speckle nicht viel später den zwei Junkern von Prag und Johann Hültz von Köln die Fertigstellung des Turmes zurechnete, so galten im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts die Junker von Prag zu Straßburg als in hervorragendster Weise an der Vollendung des Münsterturmes beteiligt, indem man ihre für ein minder bedeutendes Werk des Münsters überlieferte Thätigkeit beträchtlich erweiterte.[1] In der Aufzeichnung der Lazius krystallisirte jedoch nur eine im Volksmunde zweifellos schon lange umgehende Anschauung, deren Entstehung mindestens in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückreicht. Sobald man das Wappen des Straßburger Turmvollenders mit dem Malerwappen zu identifiziren begann und die auch als bauverständige Steinmetzen hochberühmten Junker von Prag als Schöpfer eines gefeierten Bildwerkes im Straßburger Münster noch kannte, war nur ein offenbar bald gethaner Schritt weiterer Gleichsetzung erforderlich, um die nach der Straßburger Überlieferung als Meister des traurigen Marienbildes genannten Künstler zu Vollendern des Münsterturmes, Besitzern des an den abschließenden Turmteilen wiederholt begegnenden, mit dem Malerabzeichen in gewisser Hinsicht übereinstimmenden Wappens und durch letzteres zu berühmten Malern zu machen.

Wie in der Wappensage der Junker von Prag die Beziehung des Wappens des eigentlichen Turmvollenders zu dem Malerwappen etwas Wahres und die Zuweisung der Turmvollendung und eines mit dem Malerwappen übereinstimmenden Abzeichens an die Junker rein Erdichtetes bietet, so erscheint auch in dem zeitlichen Hintergrunde, in welchen das Auftreten der Genannten verlegt ist, eine gewisse Berücksichtigung des wirklichen Thatbestandes gewahrt. Der Streit der Junker von Prag mit den Herren von Rappoltstein und seine Beilegung sind in die Regierung Kaiser Sigismunds verlegt, während welcher Ulrich von Ensingen und Johann Hültz von Köln wirklich gerade am Turmoktogone arbeiteten. Während diese Meister „qui extremam manum turri Argentoratensi indidere" genau in den zeitlichen

1) *Kraus*, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. I. S. 387.

2) Ebendas. S. 392.

3) *Neuwirth*, Die Junker von Prag. Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 33. Jahrg., S. 17 u. f. (Auch im Sonderabdrucke als drittes Heft der „Studien zur Geschichte der Gotik in Böhmen". Prag 1894.)

4) *Kraus*, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. I, S. 388 und Taf. III. — *Schera*, Die Junker von Prag. Taf.

1) Auffallend bleibt es, dass die Medaille von 1565 gar kein Wappen zeigt; denn man würde in einer Zeit, welche den Junkern von Prag durch Vermittelung des Hültz'schen Wappens das Malerwappen beilegte, auf einer zu Ehren der Genannten geprägten Medaille zunächst auch jenes Wappen erwarten, das ihnen angeblich so ehrenvoll bestätigt worden war und, von ihnen ausgehend, für die Kunstübung eine besondere Bedeutung erlangt hatte.

Rahmen der Sage sich einstellen lassen, rücken die Junker von Prag, falls man sie mit Speckle wirklich für die Schöpfer des 1404 dem Straßburger Münster geschenkten „traurigen Marienbildes“ ansehen will, über denselben etwas hinaus. Das schließt freilich noch nicht aus, dass die Junker von Prag auch zur Zeit Sigismunds Arbeiten für das Straßburger Münster geliefert haben könnten. Erfolgte die 1439 erweisbare Turmvollendung zwar nicht mehr unter Sigismund selbst, so fallen doch die Arbeiten am Turmoktogone weitaus zum größten Teile in seine Regierungszeit, in welche somit auch eine gewisse Auszeichnung jener „qui extremam manum turri Argentoratensi indidere“ verlegt werden konnte. Der Zeitraum, in welchem letztere möglich war, ist im allgemeinen richtig fixirt, wenn sich in denselben auch weder die anderweitig erwähnte Straßburger Leistung der Junker von Prag auch die Turmvollendung selbst einspannen läßt.

Endlich ist noch die Angabe zu prüfen, dass Kaiser Sigismund den Junkern von Prag wegen eines Schimpfes, den ihnen die Herren von Rappoltstein zugefügt hatten, die Führung des diesem mächtigen Geschlechte zukommenden Wappens bestätigt habe. Sobald man den Vollendern des Straßburger Münsterturmes durch eine nicht mehr das Richtige des wirklichen Thatbestandes treffende Deutung ein dem allgemeinen Malerwappen vollständig gleiches Abzeichen zuerkannte, musste gerade einer am Lokalen haftenden Überlieferung gewiss die Übereinstimmung mit dem Wappen eines angesehenen elsässischen Geschlechtes auffallen und den Versuch einer Erklärung herausfordern, die zunächst nur für den Elsässer notwendig war, da andere dem Gebrauche der übereinstimmenden Wappen gewiss nicht mit dem gleichen Bedürfnisse einer Rechtfertigung gegenüberstanden, ja ein solches wohl überhaupt kaum empfanden. Rückt die von Lazius mitgeteilte Wappensage die Entscheidung des Streites zu gunsten der angeblichen Turmvollender wirklich in die Zeit, in welcher die Arbeiten am Straßburger Turmoktogone ihrem Abschlusse entgegengingen, so wird mit dieser zeitlichen Begrenzung die Wahrscheinlichkeit eines Einspruches der Herren von Rappoltstein doch recht fraglich. Da das Malerwappen schon lange vor der Regierung Sigismunds im Gebrauche war und zu Straßburg selbst bereits vor 1350 von der Malergenossenschaft geführt wurde, so ist nicht einzusehen, weshalb die Rappoltsteine gerade gegen die Junker von Prag in einer Sache aufgetreten sein sollen, in der es sich, wie die Bestätigung des Wappens durch den Kaiser schließen lässt, hauptsächlich um die Berechtigung der Wappenführung gehandelt haben müsste. Ein solcher Einspruch wäre wohl recht gut denkbar in jenem Zeitpunkte, in welchem die Verwendung eines die Geltung älterer Wappen beeinträchtigenden Abzeichens bei einer zur Führung solcher Wappen minder berechtigten Gesellschaftsklasse zum erstenmale einsetzte und einen Widerstand der mehr und länger Berechtigten von selbst herausfordern musste. Wollte das elsässische Adelsgeschlecht sich überhaupt dagegen verwahren, dass sein Wappen auch von anderen geführt werde, dann hätte die Einsprache bereits lange vor der Zeit erfolgen müssen, in welcher die Junker von Prag die ihnen beigelegte Arbeit für das Straßburger Münster lieferten. Nähme man an, dass vielleicht erst ein besonders überhebendes Auftreten der Junker von Prag, welche sich auf die Führung des bedeutendsten elsässischen Baues viel eingebildet hätten, die Herren von Rappoltstein zur Einsprache drängte, so wird diese Ansicht durch die Thatsache hinfällig, dass ja den Junkern von Prag beim Straßburger Turmbaue überhaupt nicht die ihnen zugeteilte Rolle der Vollender des kunstvollen Werkes zufiel. Gegen das Wappen des eigentlichen Turmvollenders konnten aber die Rappoltsteine vernünftigerweise gar keine Einsprache erheben, weil dasselbe mit ihrem nur in der Anordnung, nicht aber im Typus der Zeichen übereinstimmte. So wird es im hohen Grade unwahrscheinlich, ob ein Streit zwischen den Herren von Rappoltstein und den Junkern von Prag überhaupt jemals stattfand. Ja, die Thatsache, dass zur Zeit Kaiser Sigismunds den Junkern von Prag das erst später durch eine Verwechslung auf sie bezogene Malerwappen gewiss nicht zukam, macht es einfach unmöglich, dass der von Lazius mitgeteilte Thatbestand wahr ist. Nicht von Kaisers, sondern von Volkes Gnaden fiel den Genannten mit der angeblichen Vollendung des Straßburger Münsterturmes auch das Malerwappen zu. Als man die Junker für die Vollender des Straßburger Münsterturmes zu betrachten anfing, das Wappen des eigentlichen Turmvollenders auf sie bezog, durch Verwechslung der Zeichen als Malerwappen betrachtete und sie selbst zu Malern machte, suchte man einfach die auffällige Übereinstimmung des Wappens mit jenem eines allgemein geachteten elsässischen Herrengeschlechtes durch einen ganz besonderen Vorfall zu erklären.

Die Junker von Prag, welche nach zwei übereinstimmenden Nachrichten des 15. Jahrhunderts

bauverständige, hochangesehene Steinmetzen gewesen sein müssen [1]) und nur auf Grund einer verhältnismäßig späten Angabe des 16. Jahrhunderts ein bestimmtes Werk des Straßburger Münsters ausgeführt haben sollen, erscheinen nach den eben beleuchteten Thatsachen und Erwägungen vollständig ohne jede Berechtigung mit dem Malerwappen in Verbindung gebracht und zu Malern gemacht. Der Vorgang gestaltete sich offenbar in folgender Weise. Zuerst legte man den Junkern von Prag, welche zur Zeit eines am Turmoktogone arbeitenden Meisters angeblich ein vielbewundertes und verehrtes Bildwerk für das Straßburger Münster lieferten und thatsächlich seit dem 15. Jahrhunderte als Autoritäten ersten Ranges in Bauangelegenheiten galten, die unter Sigismunds Regierung rasch vorwärts schreitende und bald nach seinem Tode abgeschlossene Vollendung des hochgepriesenen Straßburger Münstertumes bei, obzwar letzterer nachweisbar nur ein Werk der Meister Ulrich von Ensingen und Johann Hültz von Köln sein kann. Mit dieser Vollendung wies man folgerichtig das Wappen, welches der wirkliche Turmvollender Johann Hültz an den oberen Teilen des Straßburger Münsterturmes mehrmals angebracht hatte, mit gleicher Grundlosigkeit den Junkern von Prag zu. Flüchtigkeit der Betrachtung, unzutreffende Deutung der nicht mehr verstandenen Zeichen und unbestreitbare Übereinstimmung mit der allgemein bekannten Anordnung des Malerwappens ließen nunmehr das widerrechtlich den Junkern von Prag beigelegte Wappen mit dem Malerwappen identifiziren, zu dessen Führung nach den Anschauungen des 15. und 16. Jahrhunderts nur Maler berechtigt sein konnten. Daher mussten die Junker von Prag, weil sie das Malerwappen angeblich führten, auch Maler gewesen sein. Die Zuweisung des Malerwappens an die Genannten brachte sie in einer auf elsässischem Boden emporgediehenen Sage in einen gewissen Gegensatz zu einem elsässischen Herrengeschlechte, das sich eines ganz gleich angeordneten Wappens mit denselben Zeichen bediente, weshalb man die Berührung beider besonders erklären zu müssen vermeinte, obzwar den Junkern von Prag das Malerwappen, welches man ihnen als den vermeintlichen Turmvollendern nur durch Vermittelung des Wappens des wirklichen Turmvollenders beilegte, thatsächlich durchaus nicht zukam.

So stellt sich die von Wolfgang Lazius mitgeteilte Wappensage der Junker von Prag als ein konsequent weiter entwickeltes System vollständig unrichtiger und unhaltbarer Ansichten dar und verdient aus dem für die Lösung der Junkerfrage in Betracht kommenden Materiale gänzlich ausgeschieden zu werden. Die Identifizirung der Junker von Prag mit den Vollendern des Straßburger Münsterturmes bildet die durchaus haltlose Grundlage für andere gleich unberechtigte Annahmen. Wie die Junker von Prag weder jene waren, qui extremam manum turri Argentoratensi indidere, noch irgend einen Anspruch auf die Führung des dem wirklichen Turmvollender Johann Hültz von Köln zukommenden Wappens hatten, ebensowenig können sie das unrichtig mit letzterem identifizirte Malerwappen geführt, geschweige denn dasselbe den Malern überhaupt als eine Art kostbarer Zunfterbschaft hinterlassen haben noch auch Maler und in einem Gegensatze zum elsässischen Geschlechte der Herren von Rappoltstein gewesen sein.

Die Angaben der Wappensage der Junker von Prag verlieren sich vollständig im Gebiete der Fabel und willkürlicher Erfindungen. Mit ihnen fällt ein Beleg von bisher besonders geschätzter Beweiskraft, welcher die Teilnahme der Junker an der Ausführung eines vielbewunderten Kunstwerkes zu verbürgen und ihnen eine ganz ausnehmend wichtige Rolle auf dem Gebiete der spätmittelalterlichen Architektur und Malerei zugleich zuzuweisen schien, in nichts zusammen. Dieser Verlust wiegt angesichts der ungemein spärlichen Nachrichten über die Junker von Prag und bei der augenblicklichen Unmöglichkeit der Beschaffung eines Ersatzes doppelt schwer; aber seine Begründung giebt wenigstens Wahrheit und Klarheit in einer noch mehrfach recht dunklen Frage der mittelalterlichen Künstlergeschichte und einen interessanten Beitrag zu dem Kapitel, wie Künstlersagen entstehen und, jeder haltbaren Begründung entbehrend, ohne kritische Überprüfung sich durch Jahrhunderte erhalten können.

1) *Neuwirth*, Die Junker von Prag a. a. O. S. 26—29.



LUCAS CRANACH'S HOLZSCHNITTE UND STICHE.[1]

MIT ABBILDUNGEN.



DIE Reihe mustergiltig hergestellter und mit gelehrten Erläuterungen versehener Reproduktionswerke, welche der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts seit einiger Zeit herausgiebt, ist unlängst wieder durch eine würdige Publikation über Cranach vermehrt worden, die der Beachtung aller ernsten Kunstfreunde empfohlen sei. Cranach war freilich kein Poet wie Dürer und kein Porträtist wie Holbein, aber in seinen frühen und echten Werken macht sich ein starkes Talent geltend, das uns durch „feine Beobachtung fesselt oder durch reizende Anmut und die naive Phantastik entzückt, mit der er seine künstlerische Traumwelt vor uns ausbreitet". Lippmann hat in dem vorliegenden Werke fleißig alles zusammengestellt, was den Meister uns durch Bild und Wort nahe bringen und seine Entwicklung klar machen kann.



Silberstiftzeichnung von LUCAS CRANACH
Aus Lippmann, Lucas Cranach. G. Grote's Verlag, Berlin

Die Jugendzeit bleibt freilich immer noch in tiefes Dunkel gehüllt. Cranach (geb. 1472) war 32 Jahre alt und schon ein ganz fertiger Meister, als er das frühste uns erhaltene datirte Bild malte: die „Ruhe auf der Flucht" der Sammlung Fiedler in München (v. J. 1504). Der älteste datirte Holzschnitt Cranach's stammt aus dem Jahre 1505. Die frühen Arbeiten des Meisters in dieser Technik erweisen den begreiflichen Einfluss Dürer's, in der Erfindung wie in der Behandlung. Auch der Anschluss an italienische Vorbilder, namentlich Plaketten, ist evident; ein Aufenthalt Cranach's im Süden lässt sich jedoch nicht nachweisen. Unter den gleichzeitigen Deutschen zeigt sich Albrecht Altdorffer dem Cranach am nächsten verwandt, vornehmlich in den Landschaften der früheren Zeit Cranach's, in dessen reichfigurigen Madonnendarstellungen, auch im Kolorit und in der Behandlung des Kupferstiches. Im Sommer 1508 befand sich Cranach als Abgesandter des Kurfürsten Friedrich des Weisen, dessen Hofmaler er seit 1504 war, in den Niederlanden, u. a. in Mecheln und in Antwerpen. Eine tiefere Einwirkung von Seiten der niederländischen Kunst hat er indessen durch den mehrmonatlichen Aufenthalt dort nicht erfahren; nur im architektonischen und ornamentalen Beiwerk macht sich so etwas wie der krause Stil des Mabuse oder Orley vorübergehend bemerklich.

Sehr wichtig für die richtige Auffassung von Cranach's Wirksamkeit am Hofe zu Wittenberg ist die Mannigfaltigkeit der Aufträge, die der Künstler dort auszuführen bekam. Es war das nur möglich bei förmlich fabrikmäßigem Betriebe. Da mussten Porträts und Jagdstücke „schockweise" hergestellt, Wandbekleidungen in Leimfarbe

1) *Lucas Cranach.* Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche, hergestellt in der Reichsdruckerei und herausgegeben von *F. Lippmann.* Berlin, G. Grote's Verlag. 1895. Fol.

gemalt, Turnierdecken, Wappen, Behänge u. dergl. geliefert werden. Neben dem so beschaffenen Betrieb der Malerei hatte Cranach eine Papier- und Buchhandlung, eine Apotheke, sowie wahrscheinlich eine Zeit lang auch eine Buchdruckerei; vielleicht hauptsächlich zu dem Zweck, um seine Holzschnitte selbst drucken zu können. Dafür spricht die Schönheit und Klarheit der guten, alten Abzüge, wie solche noch von den frühsten seiner Schnitte erhalten sind.

Es ist nach alledem leicht erklärlich, dass Cranach sich auch bei seiner Kunst vielfach der Gehilfenhände bedienen musste. Seit 1535 ist sein zweiter Sohn Lucas (geb. 1515) als Helfer nachweisbar. Und es ist eine Hauptaufgabe der Kritik, die Arbeiten beider von einander zu scheiden. Lippmann widmet der Thätigkeit des jüngeren Cranach am Schlusse des Werks eine eingehende Betrachtung. Für die acht erhaltenen Kupferstiche steht die Urheberschaft des älteren Cranach fest; ebenso für einige Handzeichnungen und viele Bilder der früheren Zeit; in den späteren wird mehr und mehr die Gehilfenhand sichtbar. Komplizirt ist die Frage bei den Holzschnitten. Sie sind sehr ungleich: einige vollkommen im Stile Cranach's, gewiss Faksimileschnitte seiner Zeichnungen, andere sicher nur Arbeiten nach seinen Skizzen, ja selbst rohe Fabrikware. Die besten Holzschnitte fallen in die Zeit von 1505 bis zum Anfange der zwanziger Jahre. Sie sind mit seinem Monogramm, mit der geflügelten Schlange, seiner Marke, und mit den beiden sächsischen Wappen bezeichnet. In der früheren Zeit scheinen den Schnitten immer derbe Federzeichnungen zu Grunde gelegen zu haben; gegen 1515 beginnt eine zartere Weise, auf Grundlage von Zeichnungen mit dem Silberstift (s. die Abbildg.). — Meisterhaft übte Cranach auch den Farbenholzschnitt. Seine zwei Schnitte v. J. 1506, der „Heil. Christoph" und „Venus und Amor" sind die frühsten datirten, künstlerisch vollkommenen Arbeiten in dieser Technik, die wir kennen. Sie sind mit zwei Platten gedruckt, einer braunen und einer schwarzen; das weiße Papier giebt dabei die höchsten Lichter. In einzelnen Fällen sind Gold und Silber zu dem gleichen Zweck angewendet: ein Verfahren, das dann von Augsburger Druckern dem Cranach nachgemacht wurde. — Unter den Kupferstichen Cranach's müssen vornehmlich die drei Lutherbildnisse von 1520 und 1521 hervorgehoben werden; sie sind das Einfachste und zugleich Geistigste, was er in dieser Technik geleistet hat. — In den letzten Decennien seines Lebens gab Cranach die Beschäftigung mit dem Holzschnitt und dem Kupferstich auf und übte nur noch die Porträt- und Historienmalerei. Eines seiner interessantesten Bildnisse aus den letzten Zeiten ist das 1550 in Augsburg entstandene Porträt Tizian's. Bis ans Ende (1553) malte er an dem großen Altargemälde der Weimarer Stadtkirche.

Die dem Lippmann'schen Werke beigegebenen Tafeln enthalten außer den acht Kupferstichen des Meisters sämtliche größeren hervorragenderen Holzschnitte desselben, die als Einzelblätter erschienen sind, nebst vier Proben aus der Folge „Christus und die Apostel" und aus den „Martyrien der Apostel". Eine Probe aus der Holzschnittpassion ist in den Text eingedruckt. Die Reproduktionen haben durchweg die Größe der Originale und sind nach den besterhaltenen alten Abdrucken angefertigt, welche man auftreiben konnte. Deutsche, österreichische, englische und französische Sammlungen steuerten dazu bei. In wie tadelloser Weise die Nachbildung ausgeführt ist, mag das Holzschnittblatt der Heil. Katharina (B. 71) zeigen, das mit Bewilligung der Verlagshandlung dieser Anzeige beigegeben ist. Es gehört zu den spätestdatirten und vollendetsten Einzelblättern von Cranach's Hand.

C. v. L.

JEANNE D'ARC VON PAUL DUBOIS.

MIT ABBILDUNGEN.



DIE für Rheims bestimmte bronzene Reiterstatue der Jungfrau von Orléans von *Paul Dubois*, welche den Haupterfolg der französischen Skulpturenabteilung im letzten Salon der Champs-Elysées bildete, ist ein so hervorragendes Werk der gesamten modernen Bildnerkunst, dass wir uns veranlasst fühlen, es den Lesern heute in zwei Ansichten vorzuführen. In der einen, kleineren, die in unsern Text eingefügt ist, kommt die Haltung und charakteristische Bewegung der Figur, in der andern, die als größere Tafel beiliegt, namentlich der Ausdruck des Kopfes der Jungfrau zur vollen Wirkung.

Schon als Dubois' im Salon von 1889, zuerst mit dem Modell seiner Jeanne d'Arc vor das Publikum trat, wurde die naheliegende Parallele zwischen seinem Werke und der bekannten Bronzestatue Frémiet's auf dem Pariser Pyramidenplatze gezogen. Die Wage des Urteils balancirte hin und her. Für Frémiet's kühne Reiterin mit der hoch erhobenen Fahne und dem volkstümlichen Zuge des heldenhaften Dreingehens, fiel der frische Naturalismus in Auffassung und Durchbildung schwer in's Gewicht. Die Masse der Beschauer war und bleibt entzückt von der Derbheit der Erscheinung, der Naivetät des Ausdrucks, den malerischen Linien der Silhouette. Namentlich in der ersten Gestalt, welche



Die heilige Katharina. Holzschnitt von LUCAS CRANACH
(Aus F. Lippmann, Lucas Cranach. G. Grote's Verlag, Berlin)

Frémiet später in den Accenten etwas abgeschwächt hat, spricht aus seiner Schöpfung der echte Naturlaut eines großen Talents.

Dubois hatte von vornherein den Schwerpunkt seines Werkes auf einer andern Seite gesucht. Seine Jeanne d'Arc ist nicht in erster Linie Heroine, sondern gottbegeisterte Seherin. Das Schwert etwas ungeschickt in der zarten Hand haltend, steht sie steil im hohen Sattel, den Segen des Himmels auf ihr Werk herabflehend. Kettenhemd und Panzer bedecken die schlanke, kaum den Kinderjahren entwachsene Gestalt. Unter dem Helm wird ein feines Köpfchen sichtbar, fern von banaler Schönheit, aber ganz Hingebung an die heilige Sache, die Augen erfüllt von religiöser Schwärmerei.



Jeanne d'Arc, von PAUL DUBOIS

Man hat bei dem Vergleich der ausgeführten Bronze mit dem ursprünglichen Modell an Dubois' Reiterstatue zu viel herbes und „goldschmiedmäßiges Detail" entdecken wollen, das an den kleinlichen Stil mancher alt-florentinischen Quattrocentisten erinnere. Wir glauben, mit Unrecht. So wie das Werk in seiner Grundempfindung ein echt modernes ist, erfüllt von jenem glaubensstarken Patriotismus, der in der Tiefe der französischen Volksseele schlummert, so trägt es andererseits den Stempel der Klassicität durch den Verein von hoher innerer Ruhe des Stils und ungeschminkter Wahrheit in den Formen wie im Ausdruck. Nicht wenig trägt dazu die ungemein lebendige und doch maßvolle Bewegung des Rosses bei. Die streng gezeichneten Beine greifen energisch aus, der Kopf ist dagegen etwas eingezogen: gerade dieses Zusammenfassen der Kraft giebt dem Ganzen den Ausdruck des von siegreicher Macht beseelten, unaufhaltsamen Vordringens.

C. v. L.

ZU DER RADIRUNG.

* *Aus der Villa des Hadrian.* Nach dem Gemälde von *Hermann Krüger* radirt von *Fritz Krostewitz.* Wer das Original dieser Radirung in seiner sicheren Pinselführung, in seiner satten Farbenpracht und seiner vollen plastischen Wirkung auf der vorjährigen großen Kunstausstellung in Berlin kennen und schätzen gelernt hat, hat gewiss, wenn er nicht zufällig den Maler gekannt hat, vermutet, die erste reife Frucht eines aufstrebenden Künstlerschaffens, einen Widerschein der Kunst Oswald Achenbach's vor sich zu sehen. In Wirklichkeit hat der Künstler, dem wir diesen köstlichen Auszug aus einer klassischen Ruinenstätte verdanken, bereits die Sechzig überschritten, und es scheint demnach, als ob die Jugendkraft, die die beiden Großmeister der Düsseldorfer Landschaftsmalerei durchströmt, auf ihre Schüler zurückstrahle. Freilich ist Hermann Krüger erst spät zur Ausübung der Malerei gekommen. Am 6. Oktober 1834 in Kottbus geboren, war er von seinem Vater für den Kaufmannsstand bestimmt worden, und erst mit 23 Jahren wurde er durch den Tod des Vaters Herr seines Schicksals. Ein halbjähriger Aufenthalt in Rom und der Verkehr mit dort lebenden Künstlern bestimmten ihn, den seit frühester Jugend gehegten Wunsch, Maler zu werden, zu verwirklichen. Seine ersten Versuche dazu machte er in München unter der Leitung des Professors Adalbert Waagen und im Anschluss an die Richtung Albert Zimmermann's. Aber schon damals sah er in den italienischen Landschaften Oswald Achenbach's das höchste Vorbild, dem er nacheifern wollte. Indessen zwangen ihn Familienverhältnisse zu einem längeren Aufenthalt in Dresden und Berlin, wo er sich bei Professor Max Schmidt weiterbildete, und erst nach dem Tode seiner Mutter konnte er sich nach Düsseldorf begeben, wo er zunächst Schüler Albert Flamm's wurde und später auch in ein enges Freundschaftsverhältnis zu Oswald Achenbach trat, mit dem er häufig Reisen nach Italien machte. Seine Bilder, deren Motive meist Unteritalien und Sizilien entnommen sind, sind nicht zahlreich und erscheinen nur selten auf großen Ausstellungen, wo sie schnell Freunde und Käufer finden. Auf dem Bilde, das unsere Radirung wiedergiebt, hat der Maler sich nur in der Ruine links im Vordergrunde mit dem sich über einer dunklen Tiefe wölbenden Mauerbogen an die Wirklichkeit gehalten. Im übrigen hat er frei komponirt und gedichtet — einem Musiker gleich, der Variationen über ein gegebenes oder selbstgewähltes Thema bietet. Den Gesamtcharakter dieses Ruinenfeldes und seiner schweigenden Umgebung hat er meisterhaft getroffen, und der Radirer hat die Stimmung, die Tonhaltung glücklich nachempfunden.

A. R.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.








Joh. Gehrts 93.

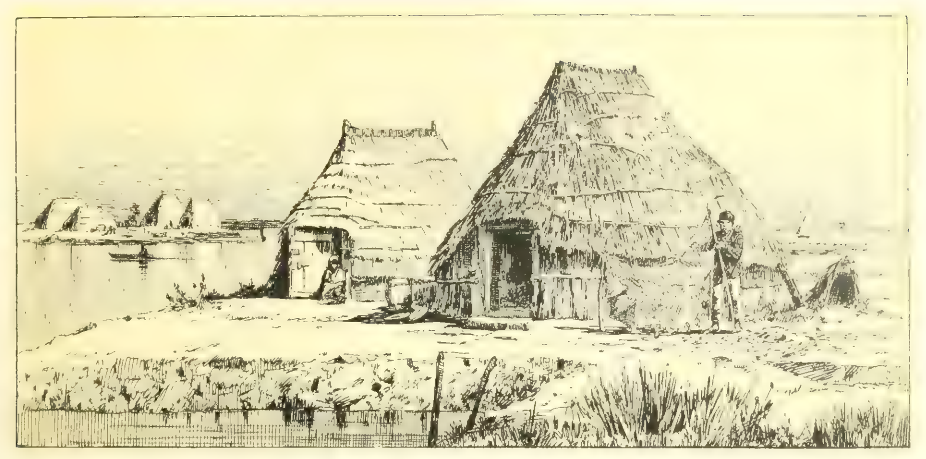
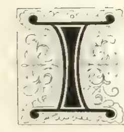


Fig. 2. Fischerhäuser in den Lagunen von Grado

DAS STROHHAUS IN ITALIEN.

MIT ABBILDUNGEN.



IN einem Vortrage, den Herr Oberst v. Bancalari vor einigen Jahren in der Anthropologischen Gesellschaft in Wien über das Bauernhaus hielt, sprach derselbe die Ansicht aus, dass die ursprüngliche Form des italienischen Bauernhauses, wenigstens des oberitalischen, das *Strohhaus* gewesen und dass die Bedachung mit Ziegeln erst als eine spätere Form aufzufassen sei. Man darf dabei freilich nicht vergessen, dass der Anthropologe in Zeiten zurückgreift, mit welchen wir nicht mehr zu rechnen gewohnt sind.

Da der genannte Forscher, seinen Weg durch die Alpen bis in die italische Ebene verfolgend, auch bemerkte, dass er in Italien mit einiger Mühe noch ein solches Strohhaus ausfindig gemacht habe, so erinnerte ich mich an seinen Vortrag, als ich das erste Strohhaus auf meiner letztjährigen Reise bemerkte und, einmal auf den Gegenstand aufmerksam geworden, gewahrte ich mit Erstaunen, dass man Strohhäuser in ganz Italien findet, und zwar nicht nur vereinzelt, sondern zu ganzen Dörfern vereint.

Meine Beobachtungen in diesem Sinne halte ich in mancher Beziehung für nicht unwichtig, und wenn das Strohhaus auch mit der Kunst in Italien wenig zu thun hat, so ist doch die Existenz desselben allein schon interessant genug, um das Bild des Landes zu vervollständigen; auch trägt die Beobachtung zum Verständnis mancher landschaftlichen Darstellung auf alten Bildern bei.



Fig. 1. Partie aus einer Topographie des alten Venedig
(Stich aus der Biblioteca Marciana, Venedig.)

Schon auf alten Darstellungen von Grado und Venedig (Fig. 1) sieht man, dass die ersten Ansiedlungen in den



Fig. 4a. Faksimile nach einer Federzeichnung von Tizian, Uffizien.

Lagunen aus ganz einfachen Strohhütten bestanden, — nicht, wie sehr oft irrtümlich angenommen wird, aus Pfahlbauten im Sinne jener unserer Alpenseen. Solche Ansiedlungen aus Strohhütten findet man noch heute zwischen Aquileja und Grado. Es ist ein eigentümlicher Anblick, mitten in den Lagunen diese Fischerhütten in Gruppen von 3 bis 20 bei einander zu sehen, ganz aus Stroh oder vielmehr aus Schilf, alle mit der Thüröffnung nach Süden, ohne Fenster und ohne Rauchfang. Nur wenig über dem Wasserspiegel sind sie erbaut, soweit der Boden als fest zu betrachten ist. (Fig. 2.)

Unabsehbar scheint die Ebene, in der das Wasser mit dem Lande ringt; die Sonne brütet darüber und bringt Zerrbilder aller Art durch den Wechsel von kalter und warmer Luft, von Lagune und Wasser hervor. Farbenprächtig, goldgelb heben sich die Strohhäuser und manches farbige Segel von der duftig blauen Wand der fernen Alpenkette ab, die oben wie mit einem Spitzenschleier, den schneebedeckten Firnen, überhangen ist. So beiläufig muss man sich den Uranfang Venedigs vorstellen. Freilich ist dieses Bild nicht immer so freundlich. Wenn im März die Südstürme wehen, da rollen die weißen Wogen und die schwarzen Wolken über die ganzen Lagunen dahin, und wehe dem Fischer, der nicht rechtzeitig seine Strohhütte erreicht, — ein einfaches Kreuz, in die feuchte Lagune gesteckt, bezeichnet den Ort, wo er verunglückt ist, und deren giebt es viele dort.

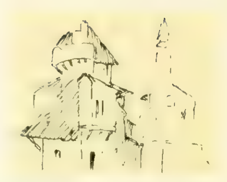


Fig. 3. P. di Cosimo, Florenz

Auf alten Bildern und Handzeichnungen sieht man wohl zumeist nur Darstellungen von Gebäuden aus Stein, besonders auf denen der umbrischen Schule. Das darf uns aber nicht wundern, da die befestigten Gebirgsdörfer und Städte wohl immer zum größten Teil aus Stein gewesen sind. Da finden wir höchstens einmal als Vorbau zu einem Gebäude eine offene Halle aus Balken gezimmert, die mit Stroh überdeckt ist, wie in dem Gemälde von Angelo Gaddi (1333) in den Uffizien: übrigens ein beliebtes Motiv als Raum für Darstellungen der Geburt Christi.

Es ist wohl anzunehmen, dass Strohhäuser nur da häufig zu finden waren, wo das Material dazu reichlich vorhanden, weshalb in den Gebirgen, wo Holz und Stroh nicht so leicht zu haben waren wie in der Ebene, der



Fig. 4. Faksimile einer Zeichnung nach Agostino Caracci. Venedig.

Steinbau und die Stein- oder Ziegelbedachung vorgeherrscht haben.

Namentlich die oberitalienischen Maler stellten häufig Häuser mit Strohbedachung dar, oft mit Ziegelhäusern vermischt.



Fig. [illegible]. Strohhäuser aus der venezianischen Ebene.

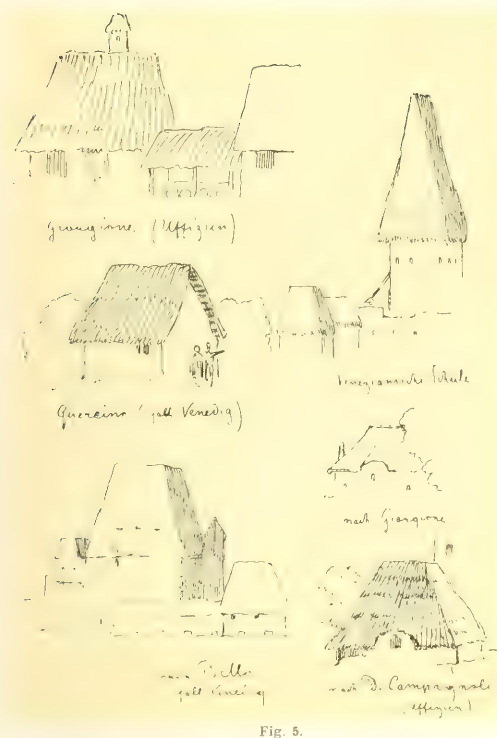


Fig. 5.

Auf alten Bildern sind die Strohbedachungen nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen; nur die auffallende Steilheit der Dächer und die ihnen gegebene graue oder braune Farbe lassen dieselben erkennen (Pier di Cosimo, 1462, Florenz, Fig. 3). Auch Basaiti hat eine Zeichnung in den Uffizien, in welcher er eine Mühle mit sehr viel Holzwerk darstellt; man könnte glauben, eine altdeutsche Landschaft vor sich zu sehen, wäre diese Mühle nicht an einen großen steinernen Turm, der die Provenienz documentirt, angebaut. Überhaupt war Holz im Mittelalter in Italien kein so seltener Artikel wie heute; Holzkonstruktionen und Riegelwände finden sich auf Bildern nicht selten. (Fig. 4 und 5.)

Wer von Venedig nach Padua fährt, sieht genug Häuser mit Stroh gedeckt in allen erdenklichen Formen, je nach dem Zweck derselben. Für das Wohnhaus des Bauern ist aber die Form Fig. 6 typisch. Es ist charakteristisch für das Strohhaus, dass der Unterbau, ob er nun aus Stein oder Stroh bestehe, sehr niedrig ist; woraus man vielleicht schließen kann, dass die Urform dieser Häuser ganz aus Stroh zu denken sei. Ähnliche Formen, wie Fig. 7, finden sich auf Zeichnungen von Campagnola und Giorgione.

Der Rauchfang, wenn einer vorhanden ist, wird stets an die Außenseite des Hauses angebaut. Besonders häufig zu ganzen Dörfern vereint treten Strohhäuser weiter südlich in Rovigo, Polesella und an andern Orten auf. Von weitem sieht man schon aus dem Grün der Obstbäume die steilen Dächer emporragen, zumeist größere Häuser mit zwei Kaminen, zwischen denen die Fenster angebracht sind. (Fig. 8.) Ein anderer Typus (Fig. 9), vielleicht nur von Stallungen, besteht aus einem länglichen Gebäude, dessen eine Hälfte durch Pfeiler getragen wird und so eine offene Halle bildet, als Depot für Wagen und Ackergeräte, sowie wahrscheinlich als Durchfahrt für die Heuwagen, die von hier aus gleich ihren Vorrat an den Dachraum abgeben, wie ja dies bei unsern Bauernhäusern gleichfalls vorkommt.

Man kann hier ganz genau beobachten, wie sich das Ziegelhaus aus dem Strohhaus entwickelte. Durch das Wegfallen des hohen Dachstuhles wird es möglich, noch ein Stockwerk hinzuzufügen, sonst bleibt der Grundriss des Gebäudes genau derselbe. Ich bemerke hier aber, dass die ganz modernen Steinhäuser sich gänzlich von dieser Form emanzipiren; nur die sichtlich älteren Häuser haben fast durchwegs die oben bezeichneten Formen und diese dürften schließlich ganz verschwinden.

Vor Pistoja fehlt das Strohhaus gänzlich, wenn



Fig. 7. Strohhaus in der Nähe von Padua.



Fig. 11.* Dorf aus Stroh gebaut aus Cervara (römische Campagna).

man von Stallungen und Wächterhäusern absieht, da hier die gebirgige, waldreiche Gegend starkes Holz zur Steinbedachung genug liefert. Wenn man aber aus dem Gebirge in das römische Gebiet gelangt, so treten Strohhäuser wieder regelmäßig auf. Schon in Arezzo sieht man einzelne Häuser mit starkem Gebälk aus Holz, wie auch Bauten mit Riegelwänden, wobei aber statt der Ziegelfüllung Strohgeflecht verwendet wird. Ganze Gehöfte aus Stroh gewahrt man in der Ebene, niedere Strohhäuser mit steilem Dach, und vor dem Eingang, der stets an der Schmalseite ist, eine Art Veranda, gleichfalls mit Stroh gedeckt, die ihn vor der Sonne schützt.

In der römischen Campagna gewahrt man von weitem nur die großen kastellartigen Gebäude der Nobili mit ihren hallenartigen Fruchtböden; aber wenn man abseits von den großen Straßen die Campagna bereist, sieht man, dass die Mehrzahl der Hirten, die ja hier die Hauptmasse der Bevölkerung bilden, in Strohhäusern wohnen. Bekannt ist die sog. Campana (Fig. 10), ein runder Bau aus Stroh mit einem spitzen, kegelförmigen Dach, manchmal ohne diesen Unterbau, also glockenförmig, was schon der italienische Name sagt, vom Boden auf ein einziger Kegel, wie ein Indianerzelt. Die Thür ist aus Holz, mit Stroh verkleidet. Neben dem Gebäude sind stets Einzäunungen aus Weidenruten oder jene tragbaren Einzäunungen aus Garnnetzen für die Schafe. Manchmal auch auf vier Pfählen eine kleine Hütte für den Wächter oder vielleicht ein Schlafraum für den Hirten zur gefährlichsten Zeit der Malaria.

Agostino Caracci bildet ein ähnliches Gebäude in einer Zeichnung in der Akademie zu Venedig ab. (Fig. 4.) Die Campana steht stets vereinzelt auf einer Anhöhe, während andere Gebäude aus Stroh ganze Dörfer bilden. Am Wege zwischen Rom und dem Sabiner-Gebirge kann man deren häufig sehen, so in Cervara und Lunghezza (Fig. 11). Ich habe in dieser Weise Gruppen von 30 bis 50 Häusern beisammen gesehen.

Bei Terracina soll gleichfalls ein großes Dorf ganz aus Stroh gebaut stehen, das ich aber aus eigener Anschauung nicht kenne.



Fig. 9 a. Bauernhaus aus Rovigo (Seiten- und Straßenansicht.)

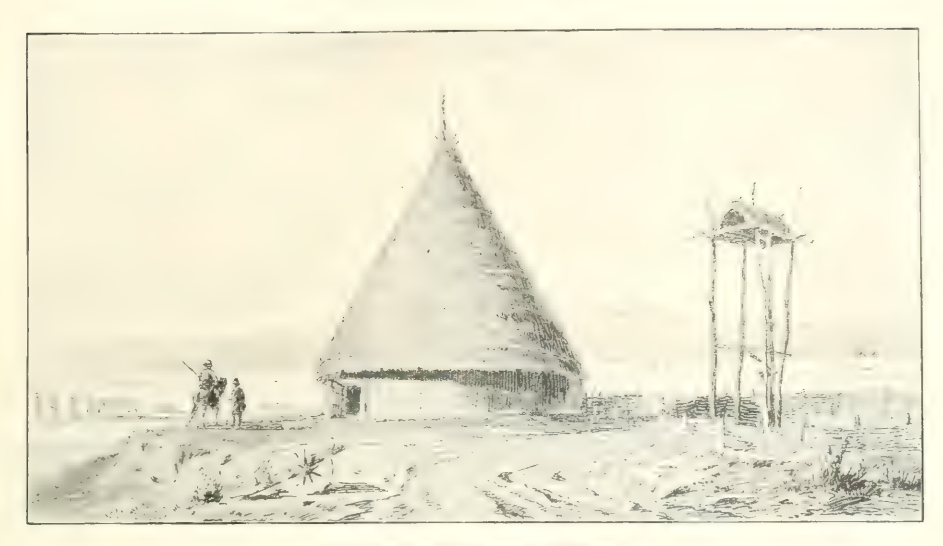


Fig. 10. Eine Campana (römische Campagna).

Dass in antiker Zeit Strohhäuser existirt haben, ist sehr wahrscheinlich, wenngleich meines Wissens weder die alten Schriftsteller noch die Künstler in ihren Werken deren Erwähnung thun; selbst im Virgil, dessen ländliche Gedichte wahre Plein-air-Bilder sind, ist keine bestimmte Andeutung davon zu finden. Nur auf zwei pompejanischen Wandbildern fand ich Strohhäuser dargestellt, kleine viereckige Gebäude, deren Dach die Form eines runden Dachziegels hatten. (Fig. 12.) Man erkennt deutlich die vorstehenden Dachsparren am First und einen auf Holzsäulen ruhenden Vorbau.

LUDWIG HANS FISCHER.



Fig. 9b. Strohhaus aus Pesella. Fig. 9c. Entwickelung des Steinhauses.

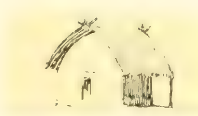


Fig. 12. Strohhaus nach einem pompejanischen Gemälde.



STUDIEN ZUR ELFENBEINPLASTIK DES 18. JAHRHUNDERTS.[1]

MIT ABBILDUNGEN.

III. Die Familie Lücke.



N der Elfenbeinsammlung des Grünen Gewölbes zu Dresden befindet sich unter Nr. 246 ein 0,860 hohes Krucifix, ein Werk von ausgezeichneter Arbeit, das in sechszeiliger Kursivschrift die Bezeichnung trägt: „Joh. Christoph Ludwig Lücke. Fecit. Dresden. 1737."[2]

Wer die keramische Litteratur der letzten Jahre mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt hat, wird an verschiedenen Stellen dem Namen eines Mannes begegnet sein, der bald als Modelleur oder Modellmeister, bald als Arkanist unter dem Vorgeben, im Besitze des Geheimnisses der Porzellanfabrikation zu sein, hier und dort auftaucht, an verschiedenen Fabriken eine scheinbare Thätigkeit entfaltet und schließlich, in der Regel nach kurzem Aufenthalt, auf Nimmerwiedersehen verschwindet. Dieser Mann nannte sich *Johann Christoph Ludwig (von) Lücke,* führte also, wenn man von dem Adelstitel, den er sich zuweilen beizulegen pflegte, absieht, denselben Namen wie jener Dresdener Elfenbeinschnitzer. Aus diesem Grunde hat man beide für identisch erklärt und wird hieran wohl festhalten müssen, so sehr auch die ganze abenteuerliche Laufbahn dieses Mannes dagegen zu sprechen scheint. Die letztere wollen wir im Folgenden mit Hilfe der vorhandenen Nachrichten zunächst betrachten, da sie vieles Interessante bietet und geradezu typisch ist für jene Zeit der fahrenden Porzellanmacher, jener Nachkommen der alten Alchymisten.

Die frühesten Nachrichten weisen auf Meißen, bezw. Dresden hin. An der dortigen Porzellanfabrik war nämlich von Mitte April 1728 bis Ende Januar 1729 der Bildhauer Johann Christoph Ludwig *Lücke* als Modellmeister beschäftigt. Was derselbe während dieser kurzen Thätigkeit für die Manufaktur geleistet hat und wie wenig er im stande war, den an ihn gestellten Anforderungen zu genügen, darüber geben uns die noch vorhandenen Akten eingehende Auskunft.[1] So heißt es z. B. in dem Rapport Nr. XIX vom 25. September 1728, § 114: „Hingegen thut der hiesige Modellmeister *Lücke* noch immer sehr douce mit seiner Kunst, und wäre nunmehr bald Zeit, wenn er es dem vorigen Bildhauer Kirchner, als seinem antecessori im modelliren und poussiren wo nicht zuvor, doch wenigstens gleich thun wollte. Denn was *Lücke* bisher an ein und anderen inventirt und gefertigt, sind nur Kleinigkeiten gewesen, die aber von den hiesigen Manufakturleuten noch weit façonirlicher und geschickter poussirt werden können. Wie es das Ansehen hat, versteht derselbe in der Zeichnung sehr wenig, in der Architektur aber, als worauf es bei hiesiger Fabrique am meisten ankommt, gar nichts. So kann er auch kein Modell aus Holz machen, und muß er selbst zugestehen, dass er in Holze niemals gearbeitet. Und wenn nun gleich dann und wann aus Thon gewisse Modelle, als bisher geschehen, gefertigt werden, so gehen doch diese beim Abformen sogleich in Stücke, wenn selbige aber von Holz gemacht würden, so könnten diese den Arbeitern vielmehr zum Modell dienen und so dann desto eher nachgemacht werden." In einem andern Bericht vom 4. Dezember 1728, § 136 wird mitgeteilt: „Es hat der Bildhauer *Lücke* ein Modell zu einem Pokale mit Zierrathen gefertigt und bis 4 Wochen lang darüber zugebracht, wie es aber das Ansehen hat, wird dieses Modell, da ganz keine Façon daran sich findet, auch die derbei angebrachten Zierrathen nichts taugen, der Fabrique keinen Nutzen bringen, noch weniger in consideration zu ziehen sein, maßen dergleichen Stücken

1) Vergl. Kunstgewerbeblatt. N. F., VI, p. 6 ff. u. p. 49 ff.

2) Siehe: Das Königl. Grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Auswahl der wichtigsten Nummern von J. Erbstein. 1892. p. 4.

1) Sorgfältige Auszüge aus diesen Akten, die Herr H. Stegmann schon vor längerer Zeit von der Direktion der Königl. Porzellanmanufaktur zu Meißen erhalten hatte, sind mir von demselben freundlichst zur Verfügung gestellt worden.

schon vorher weit besser und façonirlicher von den hiesigen Manufakturleuten gefertigt worden. So ist auch darzuthun, dass der Former Fritzsche ohngeachtet derselbe in der Zeichnung sehr wenig versteht, ein besseres Modell, als der Bildhauer *Lücke* nach denen Zeichnungen verfertigt hat."

Die Unzufriedenheit mit *Lücke's* Leistungen, die er vergebens durch allerlei nutzlose Vorschläge wieder gut zu machen suchte, wuchs immer mehr, sodass seine vorgesetzte Behörde schon im Dezember 1728 an seine Entlassung gedacht zu haben scheint; doch erfolgte dieselbe erst Ende Januar 1729, wobei in dem hierauf bezüglichen Rapport vom 15. d. M., der auch ein Gesuch *Lücke's* um eine weitere Hinausschiebung seiner Entlassung berührt, bemerkt wird: „Da aber dieser *Lücke* bisher wenig nutzbares im modelliren und poussiren praestirt, über dieses in keiner guten harmonie mit denen hiesigen Manufactur-Leuten stehet, als mit welchen er sich doch der Arbeit halber billig vernehmen und sich mit ihnen in ein gut comportement setzen sollen, ein solches aber allen gethanen Erinnerungen ungeachtet von ihm keineswegs zu erlangen gewesen, so beruhet zu E. Hochlöblichen Commission gnädiger Entschließung, ob Sie seine petito hierunter deferiren wollen." Allein das oben erwähnte Gesuch sowie ein weiteres, das *Lücke* unter dem 29. Januar 1729 direkt an die Kommission richtete, und in dem er bat, man möchte ihn doch bis Mitte April d. J. behalten, da er alsdann gerade ein Jahr beschäftigt gewesen sei, hatten keinen Erfolg, und so musste er am 31. Januar 1729 die Manufaktur verlaßen, wobei ihm nicht einmal gestattet wurde, das Prädikat „Modellmeister" weiterführen zu dürfen.

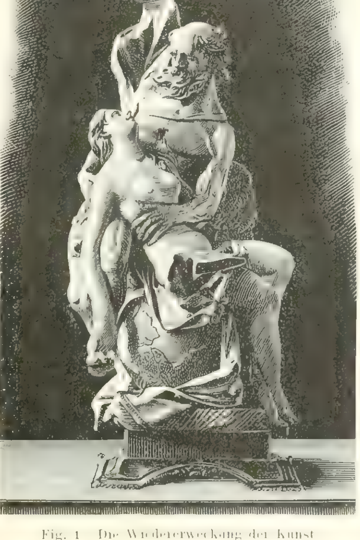


Fig. 1 Die Wiedererweckung der Kunst von J. CHR. L. LÜCKE Dresden, Grünes Gewölbe

Es vergeht nach diesem ersten Auftreten ein Zeitraum von etwa 20 Jahren, ehe wir wieder sichere Kunde über *Lücke* erhalten. Zunächst taucht er im Jahre 1750 an der Wiener Porzellanfabrik auf, wo er, wie von Falke berichtet,[1] mit *Niedermayr* zusammen als „Modellmeister" beschäftigt war und, unterstützt von diesem, die Leitung über sämtliche Ateliers der Bossirer, Modelleure, Schleifer und Kapselmacher in Händen hatte. Allein während *Niedermayr* noch bis 1784 dort in fruchtbringender Weise wirkte, hören wir von *Lücke* außer dieser kurzen Erwähnung nichts weiter. Dagegen erscheint er bereits im nächsten Jahre auf einem ganz anderen, weit entlegenen Schauplatz.

Als der Oberjägermeister *von Langen* an der Spitze der Fürstenberger Porzellanmanufaktur stand und mit Hilfe aller möglichen Leute sich abmühte, dem Geheimnis der Porzellanfabrikation auf die Spur zu kommen, wurde er im Jahre 1751 von einem seiner Agenten in Bremen auf einen dort wohnenden Herrn *von Lücke* aus Hamburg aufmerksam gemacht, der vordem in Dresden königlicher Hofbildhauer und später an der kaiserlichen Porzellanfabrik zu Wien Oberdirektor gewesen sei. *Langen* zögerte nicht, sich mit demselben in Verbindung zu setzen und erhielt von ihm, der inzwischen nach Hamburg übergesiedelt war, die Nachricht, daß er „nicht nur dieses besondere Geheimniss des Wienerischen ächten Porcellains als ein Nebenwerk seiner edlen Bildhauerkunst durch große Kosten und Zeitverlust auf das genaueste erlernt, sondern auch durch Practic und Zeit, so er auf der sächsischen Fabrik zu Meißen als Ober-Modell- und Inventionsmeister, als wie auch zu Wien als Ober-Direktor des ganzen sämmtlichen Werkes zu dirigiren, von dieser Wissenschaft die allergenaueste Kenntniss erhalten habe." Trotz dieser verlockenden Aussichten und der glänzenden Titel, die er sich beilegte — er unterzeichnete sich J. C. Ludowig *v. Lücke* „Ihro Kaiserlicher Majestät Kunst-Kämmerer und Director" — verzichtete *von Langen* auf die Dienste dieses Mannes, an dessen Brauchbarkeit für seine Zwecke er wohl mit Recht zweifeln mochte. Doch war die Angelegenheit mit dieser Absage keineswegs erledigt; denn bald nachher kam *Lücke* in Begleitung eines jüngeren Bruders nach Fürstenberg, um dort als Modelleur Beschäftigung zu suchen. Allein beider Aufenthalt war nur von kurzer Dauer und ohne ihr Anliegen beim Oberjägermeister vorgebracht zu haben, zogen sie wieder von dannen, nachdem sie — ein neuer Beweis für *Lücke's* unverträglichen und händelsüchtigen Charakter — in einen Streit mit dem Krugwirt und dessen Gästen geraten und von letzteren aus der Wirtsstube hinausgeworfen waren. Diese Fürstenberger Episode, die uns H. Stegmann in seiner Geschichte der Fürstenberger

1) Die k. k. Wiener Porzellanfabrik, p. 12.

Porzellanfabrik, p. 22 ff. so hübsch und anschaulich schildert, muß in das Jahr 1751 oder 52 fallen; denn schon 1752 finden wir den Ruhelosen, eine echte Vagantennatur, in Kopenhagen, wo er sich, einige Unterbrechungen abgerechnet, bis 1757 aufgehalten zu haben scheint und, unterstützt von seinem Sohne, Versuche in Herstellung von Porzellan machte, die nach Aufwendung von 4000 Reichsthalern ohne Ergebnis endigten.[1])

Inzwischen hatte er aber bereits am 29. November 1754 von Schleswig aus, wo er damals weilte,[2]) an die königliche Regierung ein Gesuch gerichtet, in dem er erklärte, er wolle, um sich für eine ihm von König Friedrich V. von Dänemark ausgesetzte Pension dankbar zu erweisen, „seine erlernte Kunst und Wissenschaft in Schleswig weiter fortsetzen und zu solchem Zwecke eine Fabrique von echter und unechter Porcelaine anlegen" und zugleich gewisse Privilegien für dieselbe erbat.[3]) Diese letzteren wurden ihm auch im folgenden Jahre durch einen königlichen Erlaß erteilt, nachdem gewisse Bedenken des Rates zu Schleswig abgeschwächt waren, allein das ganze Unternehmen mußte erst von anderer Seite in Schwung gebracht werden, während von *Ludwig von Lücke* seit 1758 überhaupt nicht mehr die Rede ist.

Hiermit schließt in der Geschichte der Keramik die Laufbahn dieses merkwürdigen Mannes, der, wenn man die im Vorhergehenden zusammengestellten Nachrichten vorurteilsfrei und unbefangen prüft, sich als eine höchst leichtfertige, unverträgliche und künstlerisch durchaus unbefähigte Persönlichkeit zu erkennen giebt, als eine jener Glücksritter- und Hochstaplergestalten, wie sie das 18. Jahrhundert in so großer Zahl hervorgebracht. Ruhelos und unstät wandert *Lücke* umher, bald hier, bald dort anklopfend, aber überall, wo er, prahlend mit seinem Adelsprädikat und allen möglichen stolzklingenden Titeln, seine Dienste anbietet, gar bald als unfähig erkannt und schleunigst wieder entlassen. Wie ein solcher Mann ernsten künstlerischen Aufgaben überhaupt hat gewachsen sein können, begreift man unter diesen Umständen nur schwer; wie er aber vollends mit einem so hervorragenden Künstler, wie dem Meister des oben erwähnten Dresdener Kruzifixes und der eben dort befindlichen Gruppe der „Wiedererweckung der Kunst" identifizirt werden kann, ist erst recht nicht zu verstehen. Es erscheint fast unmöglich, dass ein Mann wie *Lücke*, der 1729 wegen Unbrauchbarkeit mit Schimpf und Schande die Meißener Manufaktur verlassen mußte, acht Jahre später so wundervolle Werke wie die eben genannten hätte hervorbringen sollen, und ferner, dass derselbe Mann schon wenige Jahre nach seiner schmachvollen Entlassung unmittelbar am Orte seiner ersten unrühmlichen Thätigkeit zu der angesehenen Stellung eines Hofstall- und Kunstkabinettbildhauers sich hätte emporschwingen sollen.

Und doch, so sehr man sich auch dagegen sträuben und so wenig überzeugend dies auf den ersten Blick erscheinen mag, es läßt sich nach Ausweis der Akten kaum daran zweifeln, dass beide identisch, dass der Modelleur und Arkanist Johann Christoph Ludwig *Lücke* und der Elfenbeinschnitzer dieses Namens ein und dieselbe Person gewesen.

Allerdings kann man eine so merkwürdige Erscheinung, einen so zwitterartigen Charakter nur dann verstehen und begreifen, wenn man ihn aus der Eigenart der Zeitverhältnisse erklärt und im engsten Zusammenhange mit der Kultur und den Sitten jener Epoche betrachtet. Nur auf dem Boden einer Zeit, in der Alchimisten und Pozellanlaboranten die Lande durchzogen, um an Fürstenhöfen ihre Geheimnisse anzubieten, und Betrüger aller Art den Ehrgeiz und die Leichtgläubigkeit der Großen planmäßig ausbeuteten, konnte ein Mann, so voller Gegensätze und Widersprüche, wie dieser *Lücke,* erwachsen, der sich in der Geschichte der Keramik als einen unfähigen Vaganten und Abenteuerer, in der Kunst der Elfenbeinschnitzerei hingegen als einen der tüchtigsten Meister des 18. Jahrhunderts zu erkennen giebt. Auf letzterem Felde wollen wir sein Leben zunächst weiter verfolgen.

Im Königl. Sächs. Staatsarchiv[1]) befindet sich Loc. 379 Bl. 29. 30 ein Gesuch des Bildhauers Joh. Christoph Ludwig *Lücke* vom 7. Juli 1733, worin es u. a. heißt, der verstorbene König habe seine Arbeit zu verschiedenen Malen für das Grüne Gewölbe angenommen und ihm die vakante *Balthasar'sche* Pension[2]) und Versorgung verheißen; auch habe er selbst, um in Dresden bleiben zu können, ein Anerbieten des Weimarer Hofes abgelehnt, obwohl er dort als Hofbildhauer und auch in England, wohin er mit königlicher Unterstützung hätte reisen dürfen, seinen guten Unterhalt gefunden haben würde. Am Schlusse bittet er dann um die obener-

1) Vergl. C. Nyrop, Den Danske Porcellaensfabrikations Tilbliven. Kopenhagen 1878. p. 17 ff.; E. v. Ubisch, Kunstgewerbeblatt. N. F. V, p. 214; J. Brinckmann, Führer durch das Hamburger Museum, p. 457.

2) Schleswig und Flensburg, wo sich Lücke gleichfalls zeitweise aufhielt, gehörten damals zu Dänemark. Wir müssen also annehmen, dass er nicht beständig in Kopenhagen war, sondern im Lande umherzog und bald hier bald dort Aufenthalt nahm.

3) Siehe J. Brinckmann a. a. O. p. 365.

1) Auszüge aus den Akten des Sächsischen und Schweriner Archivs, sowie ein reiches Material an Notizen und litterarischen Bemerkungen verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. E. von Ubisch, Direktors des Zeughauses in Berlin, der mir dieses von ihm vor einiger Zeit gesammelte Material in der bereitwilligsten Weise für meine Arbeit zur Verfügung stellte, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank sage.

2) Es ist hier offenbar Balthasar Permoser gemeint, der 1732 zu Dresden starb.

wähnte Pension sowie um 65 Dukaten, die er für gelieferte Büsten noch zu erhalten habe.

Drei Jahre später, am 8. November 1736, richtet derselbe *Lücke* ein zweites Gesuch ähnlichen Inhalts an den König, worin er wiederum auf seine mehrjährigen Reisen in England, Holland und Frankreich zu sprechen kommt, von seiner früheren und jetzigen Thätigkeit als Elfenbeinschnitzer und Marmorbildner berichtet, seine Ernennung zum „Stall-Bilthauer" hervorhebt, und schließlich in Berücksichtigung der schlechten Zeiten und seiner ärmlichen Lage nochmals um Einlösung jenes schon früher erwähnten Versprechens des verstorbenen Königs bittet, damit er im Lande bleiben könne; zugleich überreicht er zum Beweise seiner Kunstfertigkeit eine Gruppe in Elfenbein, darstellend „die Zeit, wie sie die gefallene Kunst hebet", von der noch weiter unten die Rede sein wird. Nachdem man ihn schon 1734 auf ein Gesuch um Erteilung eines Privilegiums für die von ihm in Wachs und Gips zu verfertigenden Porträts en bas relief, damit vertröstet hatte, die Sache solle noch weiter untersucht werden, erhielt er auch auf sein letztes Gesuch nur die unbestimmte Antwort, er möge Geduld haben. Inzwischen scheint sich aber, trotz mehrfacher äußerer Erfolge, seine materielle Lage nicht gebessert zu haben, und offenbar haben weder die ihm verliehenen Titel — 1742 führte er das Prädikat „Kunstkabinettsbildhauer" — noch die poetische Verherrlichung seiner Werke noch auch der klingende Lohn, den er dafür erhielt, ihm und den Seinen eine auskömmliche Existenz zu bereiten vermocht. Daher sehen wir ihn, wie sich aus den im Großherzoglichen Hauptarchiv zu Schwerin aufbewahrten Akten ergiebt, zeitweise nicht allein für den Dresdener, sondern auch für den mecklenburgischen Hof beschäftigt, in dessen Diensten sein Bruder *Karl August Lücke* gerade damals als Bildhauer thätig war. So heißt es z. B. in einem Promemoria vom 18. Oktober 1742 für den Kabinettbildhauer *Lücke* aus Dresden, er „solle alle Viertel Jahr ein Kopf en bas relief aus Elfenbein so groß, wie sein Bruder hier macht und den vorzustellenden Affeckt" anfertigen, oder „3" hohe en buste gemachte Brustbild mit Piedestal, für die ihm alle $^1/_4$ Jahr versprochenen Dukaten", wofür er dann auch alle Kommissionen in Dresden übernehmen müsse. Allerdings scheinen seine Beziehungen zum Schweriner Hofe nur von kurzer Dauer gewesen zu sein; denn sei es, dass *Lücke's* Leistungen den Herzog nicht befriedigt oder dass Intriguen und Verleumdungen das Verhältnis zwischen Beiden getrübt haben, genug, in einem letzten Briefe von 15/3. 1743 macht *Lücke* seiner Wut gegen seinen Bruder Luft, der neidisch auf ihn sei und ihn zu vernichten trachte, weil dessen Werke weniger schön seien als seine eigenen. Von diesem Zeitpunkt an scheint der Künstler nicht mehr für den Schweriner Hof gearbeitet zu haben und erst im Jahre 1749 suchte der mecklenburgische Geheimsekretär Ruhland (?) bei seiner Anwesenheit in Dresden wieder von neuem — doch ohne Erfolg — mit demselben anzuknüpfen.



Fig. 2. Herkules von J. CHR. L. LÜCKE
Braunschweig, Herzogl. Museum.

Dieses Jahr 1749 bildet den Abschluß der ersten Periode im Leben dieses merkwürdigen Künstlers. Er beginnt, um die Hauptpunkte nochmals kurz zu wiederholen, seine Laufbahn als Modelleur in Meißen, muß aber wegen Unbrauchbarkeit in diesem Fache entlassen werden und wendet sich nunmehr der in der Familie heimischen Kunst der Elfenbeinschnitzerei zu, die er offenbar schon vor seiner Meißener Thätigkeit ausgeübt und wohl nur zu Gunsten dieser letzteren, von der er sich einen größeren Gewinn versprochen haben mochte, eine Zeit lang aufgegeben hatte. Seine Arbeiten verschaffen ihm die Gunst des Königs und eine Reiseunterstützung, die ihn in den Stand setzt, England, Holland und Frankreich aufzusuchen. Zurückgekehrt läßt er sich wieder in Dresden nieder und verfertigt hier, vorzugsweise für den Hof beschäftigt, eine große Zahl meisterhafter Werke, die zum Teil noch heute erhalten sind.

Ihnen wenden wir uns nunmehr zu, um alsdann im Anschluß an dieselben nochmals auf das Leben des Künstlers zurückzukommen. Da eine zeitliche Ansetzung seiner erhaltenen Arbeiten nur zum Teil möglich ist, dürfte es sich aus verschiedenen Gründen empfehlen, dieselben lieber auf Grund ihrer Signaturen zu gruppiren.

Das Werk, das die vollständigste Bezeichnung trägt, wurde bereits am Eingange dieses Aufsatzes kurz erwähnt. Es ist das im Jahre 1737 vom Künstler zu Dresden verfertigte und jetzt im Grünen Gewölbe befindliche Kruzifix, eine Arbeit von hohem Kunstwert, die sich aus der Fülle ähnlicher, meist handwerksmäßig hergestellter Werke, wie sie das 17. und 18. Jahrhundert zum Schmucke der Altäre hervorgebracht, vorteilhaft heraushebt und neben einer feinen, hier und da naturalistischen Durchbildung der Formen eine tiefe, seelenvolle Auffassung bekundet. Welch tiefen Eindruck dieses Werk schon zur Zeit seines Entstehens machte, und wie hoch man damals die Kunst des Meisters überhaupt schätzte, beweisen die Verse, die Mierander demselben widmete: [1])

1) Beschreibung des Grünen Gewölbes zu Dresden ... Auflage. 1739. S. 30.

„Du hast Dich zwar, berühmter Lück, vor allen Künstlern hoch geschwungen,
Doch ist nach Dir kein Meisterstück so gut, als dieses Bild gelungen,
Dadurch der Heyland aller Welt, wie er vor uns am Kreuz gestorben,
In Elfenbein wird vorgestellt, damit hast Du mehr Ruhm erworben,
Als durch das schnöde Venusbild Praxiteles im Griechen Lande
Beim blinden Heidentum erhielt, denn solches diente nur der Schande.

Hier aber hat sich Kunst und Fleiß mit der Devotion verbunden
Darum behältst du auch den Preis und hast, was Du gewünscht gefunden.
So fahr denn fort, gepriesener Lück! dergleichen ferner zu bereiten
So wird Dich Reichtum, Ehr und Glück nach Würden bis ins Grab begleiten."

Gleich ausgezeichnet scheint ein zweites Kruzifix gewesen zu sein, das im „Catalogus der Rariteiten van Pieter Locquet, Amsterdam 1783, Nr. 64" als eine Arbeit *J. C.* oder *J. C. L. Lücke's* beschrieben wird, [1]) und weiterhin eine im Auktionskatalog der einstmals hochberühmten Sammlung Gerrit Braamcamp, Amsterdam 1771, Nr. 33 aufgeführte Kreuzigungsgruppe mit allegorischen Gestalten,[2]) die dann später wieder von Füssli in seinem Allg. Künstlerlexikon 1779, p. 380 als ein Werk *J. C. L. Lücke's* erwähnt wird. Man wird kaum fehlgehen, wenn man in dem Meister beider, wie es scheint, verschollener Werke den Dresdener Hofbildhauer wiedererkennt, dessen Spezialität gerade derartige größere Gruppen in Elfenbein gewesen zu sein scheinen. Denn auch ein weiteres Werk im Grünen Gewölbe, das eine allegorische Gruppe „Die Wiedererweckung der Kunst" darstellt und mit „I. C. L. LÜCKE" bezeichnet ist,[3]) ist uns bereits als eine Arbeit von der Hand desselben Künstlers aus dem Jahre 1736 begegnet. Es ist die 25 cm hohe Gruppe dreier Figuren (Fig. 1), eine Kronosartige männliche Gestalt von muskulösem Körperbau mit kahlem Schädel und wild flatterndem Barte, die eine auf einem Globus sitzende, nur unterwärts leicht von einem Mantel bedeckte Mädchengestalt im Arme hält, und daneben ein weinender Knabe mit Malergerät, das Ganze in Komposition und Charakter verwandt mit jenen, in der damaligen Zeit so sehr beliebten Raptusdarstellungen, mit denen es die Kühnheit im Aufbau, das Leidenschaftliche in den Bewegungen und das Malerische in der Gesamtanordnung teilt. Dazu kommt die wundervolle Durchführung im Einzelnen, das sichere anatomische Verständnis, das aus der kraftvollen Muskulatur des männlichen wie aus der weichen Formengebung des weiblichen Körpers spricht, und schließlich auch die Virtuosität, mit der der Künstler Stoff und Technik beherrscht. Es ist ein in jeder Beziehung charakteristisches und vorzügliches Werk.

Im Zusammenhang mit den bisher genannten Arbeiten wäre dann noch eine Gruppe von zusammengewachsenen Zwillingen im Grünen Gewölbe zu erwähnen, die nach einer beigegebenen Erklärung im Jahre 1742 vom Künstler angefertigt wurde und deren lebensgroßes Gipsmodell sich heute im Städt. Museum zu Dresden befindet.[1])

Diesen größeren gruppenartigen Werken des Künstlers schließt sich eine Reihe kleinerer Arbeiten an, die nicht nur dasselbe stilistische Gepräge haben, sondern auch in der Signatur fast genau mit einander übereinstimmen. Es sind zum größten Teil Reliefs, fast alle mit dem Monogramm bezeichnet, das, wie es scheint, aus den Buchstaben C. L. und J., den Anfangsbuchstaben der Vornamen des oben erwähnten *Johann Christoph Ludwig Lücke*, zusammengesetzt ist. Selbstverständlich muss das L. da, wo das Monogramm, wie fast in allen Fällen, allein ohne den Zunamen vorkommt, auch zugleich den letzteren vertreten, da der Künstler unmöglich nur aus den Anfangsbuchstaben seiner verschiedenen Vornamen sein Monogramm gebildet haben wird.

Die vollständige Signatur d. h. das Monogramm mit dem Zunamen, wie nebenstehend, trägt nur ein Werk, das, zumal es auch das einzige Rundbildwerk der ganzen Gruppe ist, hier vorangestellt sei.



Es ist die im Besitze des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe befindliche kleine Büste des 1750 verstorbenen Hamburger Bürgermeisters David Doormann, die den Dargestellten, einen bartlosen Herrn mit Allongeperücke und weitem, faltigem, vorn zugeknöpftem Mantel, in seinen letzten Lebensjahren wiedergiebt und demgemäß zwischen 1745 und 50 entstanden sein wird.[2])

Alle übrigen Werke tragen, wie schon gesagt, nur das einfache Monogramm; so zunächst drei Arbeiten im Grünen Gewölbe, nämlich „die (zum Kreuze) aufwärts blickenden Köpfe der Maria und des Evangelisten Johannes" (Nr. 348, 350), zwei Reliefs auf schwarzem Grund in Holzrahmen; sodann ein Kopf der Diana im Profil nach links und schließlich ein ovales Medaillonbildnis von König August III. (Nr. 62), von dem sich ein zweites Exemplar in den Königl. Museen zu Berlin befindet (Nr. 746), das den König im Profil nach links darstellt,

1) Siehe Chr. Kramm, de Levens en Werken der hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders u. s. w. T. 3, 4, p. 1022.

2) Siehe Kramm a. a. O.

3) Siehe Erbstein a. a. O., p. 5, Nr. 337.

1) Vergl. Sächsisches Kuriositätenkabinett 1742, p. 383.

2) Siehe J. Brinckmann a. a. O., p. 724. Eine Photographie dieser Büste und die Pause der Signatur verdanke ich der Güte des Herrn Dr. F. Deneken.

die Brust mit Küraß und Hermelin bedeckt, das Haar der Perücke durch ein Kopfband zusammengehalten.[1]) Gestützt auf die stilistische Ähnlichkeit mit jenen beiden Köpfen (Nr. 348, 350) hat man dann ferner noch drei unbezeichnete Werke im Grünen Gewölbe, nämlich die „Brustbilder eines Knaben und eines Mädchens" (Nr. 227, 229) sowie das „Brustbild der Lukretia (Nr. 140)", stark erhobene Arbeiten auf schwarzem Sammetgrunde, mit ziemlicher Sicherheit demselben Künstler zuweisen können. Dasselbe glaube ich endlich auch von drei im Großherzoglichen Museum zu Schwerin befindlichen Arbeiten annehmen zu dürfen, von denen die eine — das Medaillonbrustbild einer gekrönten Fürstin — mit der Signatur „Lvck fe." versehen ist,[2]) während die zweite — ein kleines, der Grundlage entbehrendes Reliefporträt des Grafen Marcolini — auf Grund eines alten gleichzeitig geschriebenen Zettels dem *Lücke* beigelegt wird, und die dritte — „Ein goldener Rink, worauff der König und die Königin von Sachsen in Elfenbein geschnitten von Lück" — sich in leichte und ungezwungene Verbindung mit einer Stelle aus dem Promemoria bringen lässt, das dem Kabinettbildhauer *Lücke* aus Dresden am 18. Oktober 1742 vom mecklenburgischen Geheimsekretär Ruhland (?) übersandt wurde und worin es Punkt 6 heißt, er solle „nach dem en bas relief pousirten Brustbilde S^t 4 kleine Porträts von Hirsch-Zahn, in den Ring zu fassen" machen. Wie bei den zuvor genannten, so trage ich, angesichts dieser gewichtigen Beweismittel, auch bei diesen drei Werken kein Bedenken, sie unserm *Joh. Christoph Ludwig Lücke* zuzuweisen.[3])

Nicht ganz so sicher glaube ich dagegen bei einer andern Gruppe von Arbeiten zu sein, die man ebenfalls mit dem Künstler in Beziehung zu bringen versucht hat. Ich zähle dieselben, soweit sie mir bekannt geworden sind, zunächst hier auf. Es sind folgende:

1. Nackter Jüngling in der Stellung des Borghesischen Fechters.
2. Herkules mit Keule und Löwenfell. (Fig. 2.)
3. Merkur mit Geldbeutel und Stab, frei nach Giovanni da Bologna behandelt.
4. Venus in der Stellung der Medicäischen.

Sämtliche vier Figuren, die etwa 0,100 hoch sind und sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befinden,[1]) zeichnen sich durch eine große Zierlichkeit und etwas manierirte Formenbehandlung, vor allem in der Muskulatur der nackten Körper, aus. Zwei derselben (1. 2) tragen an der Unterseite der Elfenbeinpostamente den mit vergilbter Tinte aufgeschriebenen Namen *Luick*, während sich drei von ihnen (1. 3. 4) als Wiederholungen im Besitze des Freiherrn Karl Rolas du Rosey befunden zu haben scheinen, dessen umfangreiche Kunstsammlung im Jahre 1863 zu Dresden unter den Hammer kam. Im Katalog derselben werden nämlich I. Abteil. Nr. 1624—26 3 Figuren aufgeführt, die, wie es scheint, den oben genannten ähnlich waren und von „*Johann Lück*" verfertigt sein sollten. Das Gleiche wurde von mehreren anderen Elfenbeinwerken behauptet: einem, auf einem Warenballen stehenden Merkur (1623), ferner der Gruppe zweier Figuren, die Zeit darstellend, welche die Schönheit entführt (1627), sodann einem Scaramuz in Soldatenkostüm, der seinen Hut mit einem Pistolenschuss durchbohrt (1628), und endlich von zwei fast vollrunden Hochreliefs (1698. 1699), von denen das eine ebenfalls einen Scaramuz darstellte, „mit dem höhnenden italienischen Geste, den Daumen zwischen den Zähnen haltend", das andere als Gegenstück eine ebensolche Figur, „das Pistol auf seine Brust abdrückend, aber nur den Hut durchbohrend." Von letzteren beiden Reliefs besitzt das Grüne Gewölbe Wiederholungen, die, wie das auch von jenen hervorgehoben wird, ausgeschnitten, auf schwarzem Sammet befestigt und eingerahmt sind und als „anscheinend von Lücke" bezeichnet werden.[2]) Diese Zuweisung mag vielleicht das Richtige treffen; doch dürfte es immerhin fraglich sein, ob wir den Meister dieser beiden Reliefs wirklich in der Person des Dresdener Elfenbeinschnitzers oder nicht vielmehr in einem andern Mitgliede der Familie *Lücke* zu suchen haben werden. Zu dieser Annahme veranlasst mich nämlich die Thatsache, dass das Schweriner Museum zwei oblonge Tafeln in Hochformat besitzt, auf denen „fast in Vollfigur" „zwei militärisch kostümirte Harlekine" dargestellt sind, „der eine sich geberdend, wie wenn er die Pistole zum Anschlag auf seinen Gegner wenden werde, der andere

1) Über dieses und die andern, weiter unten erwähnten Werke des Meisters in den Berliner Museen hat mir Herr Professor Dr. von Tschudi Näheres mitgeteilt, dessen Freundlichkeit ich auch die Photographieen von drei derselben verdanke.

2) Doch könnte dieses Werk auf Grund einer gewissen Übereinstimmung in der Signatur möglicherweise auch in die zweite Schaffensperiode dieses Lücke zu setzen sein.

3) Genaue Mitteilungen über diese, sowie andere im Schweriner Museum befindliche Arbeiten dieser Künstler hat s. Z. Herr Hofrat Dr. Schlie an Herrn Dr. von Ubisch gemacht. — Zu dieser Gruppe von Arbeiten des Meisters dürfte auch das, wie es scheint, verschollene Hochrelief einer Judith gehören, das einst dem Rödinger Museum in Hamburg angehörte und im „Verzeichnis über das von weiland dem Herrn Oberalten Peter Friedrich Röding hinterlassene Kunstmuseum, Hamburg 1847" folgendermaßen beschrieben wurde: „694. Judith in einer Hand das Schwert, in der anderen Holofernes' abgeschlagenes Haupt emporhaltend; Halbfigur, meisterhaft in Hautrelief geschnitten, aus einem Stücke, angeblich dem Schulterblatte eines Rhinoceros, dessen Textur im Kopfe des Holofernes im natürlichen Zustande erscheint, wogegen die Figur der Judith bemalt ist und mit Gold verziert. Einer handschriftlichen Notiz auf der Rückseite zufolge, von Lücke verfertigt. 12 und 13½ Zoll in einem Rahmen von Schildkrot, Ebenholz und Elfenbein mit Flammleisten."

1) Vgl. den Führer, p. 225 ff., Nr. 173—176.

2) Siehe Erbstein a. a. O., p. 3, Nr. 138. 139.

angstvoll den Daumen lutschend.“ Da diese Schweriner Reliefs, die ich leider nicht aus eigener Anschauung kenne und von denen das eine auf der Rückseite „C. A. Lück Fec“ bezeichnet ist, in der Art der Arbeit wie auch in den Darstellungen mit den Dresdener bezw. den du Roseyschen übereinzustimmen scheinen, liegt die Vermutung nahe, dass auch diese letzteren von demselben Künstler herrühren, den wir als den Bruder unseres Joh. Christoph Ludwig noch weiter unten kennen lernen werden.

Was aber die übrigen, oben erwähnten Arbeiten anbetrifft, so wird man sich, so lange der Aufbewahrungsort jener Elfenbeine der Sammlung du Rosey nicht festgestellt und die Möglichkeit einer Prüfung obiger Angabe über den Meister gegeben worden ist, nur mit einer gewissen Vorsicht über ihren Urheber äußern können. Doch dürften dieselben meines Erachtens, wenn sie in der That von einem *Lücke* herrühren, nach dem ganzen Charakter der Arbeit, an der besonders das Zierliche und die übertriebene Wiedergabe der Muskulatur betont wird, mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit dem Dresdener Hofbildhauer zugeschrieben werden. Denn für diesen ist gerade die sorgfältige und fast peinliche Detailbehandlung bezeichnend, wie sie uns an den schon genannten Werken entgegentrat; auf ihn würde vor allem auch die Gruppe der „Zeit, welche die Schönheit entführt“, vorzüglich passen, die wir uns ähnlich komponirt wie seine „Wiedererweckung der Kunst“ im Grünen Gewölbe denken dürfen.

Unter dieser Voraussetzung würden dann natürlich auch die vier Braunschweiger Statuetten jenem Künstler zuzusprechen sein,wenn anders die Aufschrift *Luick*, die einen durchaus unverdächtigen Eindruck macht und ohne Zweifel alt ist, für gleichbedeutend mit dem Namen *Lücke* gehalten werden kann.[1]) Dialektisch weist diese Aufschrift auf Holland hin, und wir kennen mehrere Künstler dieses Landes, die den Namen *Luick* (Luyck) führten. Wenn aber Kramm in seinem oben erwähnten Künstlerlexikon, p. 1022, aus einer gewissen Ähnlichkeit beider Namen auf eine Verwandtschaft des Bildhauers *Luick* mit dem Antwerpener Maler *Franz Leux* schließen zu dürfen geglaubt, so möchte er doch hierin zu weit gegangen sein; wohl aber kann der Name Lücke, ins Holländische übertragen, nach einem ganz natürlichen Wortbildungsprozess Luik = unser Luke gelautet haben. Wie dem aber auch sei, jedenfalls wird diese dialektische Namensänderung nur dann recht verständlich, wenn wir annehmen, dass der Künstler dieselbe infolge eines, sei es längeren oder kürzeren Aufenthaltes in Holland vorgenommen habe. Dass *Joh. Christoph Ludwig Lücke* wirklich in Holland gewesen ist, haben wir bereits oben aus seinen eigenen Worten erfahren; allein auch aus



Fig. 3. Schlafende Schaferin von LUDWIG VON LUCKE. Munchen, Bayer. Nationalmuseum

1) Das scheint kaum zweifelhaft, da sich Lücke auch in einem Briefe (siehe Schweriner Akten) einmal C. A. Luick unterzeichnet. Überhaupt wird die verschiedene Schreibweise des Namens nicht sehr in Betracht kommen können, da Fälle genug bekannt sind, in denen Künstlernamen, sei es aus dialektischen Gründen, sei es aus Missverständnis mit größter Willkür, sogar vom Künstler selbst, geschrieben werden.

seinen Werken können wir auf einen Aufenthalt in diesem Lande schliessen, da wir bereits zwei Arbeiten seiner Hand als ehemals in holländischem Privatbesitz befindlich kennen gelernt haben, wozu Kramm a. a. O. noch eine dritte als in seinem eigenen Besitze vorhanden erwähnt, nämlich ein ovales Medaillonbildnis, das vermutlich den Amsterdamer Bürgermeister Hermann van de Poll darstellte und mit *J. C. Lück* bezeichnet war. — Soviel über diese Gruppe von Arbeiten und ihren Urheber, in dem den Meister *Johann Christoph Ludwig Lücke* zu erkennen, uns kaum noch ein triftiger Grund verbietet.

Es bleiben sodann noch einige weitere Werke übrig, die ich, wenn sie auch eine etwas andere Bezeichnung tragen, doch aus verschiedenen Gründen demselben Meister zuschreiben und zwar in die zweite Periode seines Schaffens versetzen zu müssen glaube. Diese zweite Periode, die mit dem Jahre 1750 beginnt, ist die Zeit des Wanderns, wo aus dem sesshaften Künstler ein vagirender Abenteuerer geworden, der, von der Sucht nach Reichtum und Gewinn getrieben, die heimische Scholle verlässt, um, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, als Porzellanmacher sein Glück zu versuchen.

Freilich trat er nicht völlig unvorbereitet an diesen Beruf heran; hatte er doch in Meißen und Dresden an der dortigen Manufaktur gelernt und wenn auch, wie wir sahen, seine Thätigkeit ein wenig glänzendes Ende fand, so mag er doch wohl nebenher Gelegenheit genug gehabt haben, sich einige Kenntnisse in der Bereitung des Porzellans zu erwerben, die er nunmehr verwerten zu können glaubte. So fanden wir ihn zunächst kurze Zeit in Wien als „Modellmeister“ beschäftigt; von da nach Hamburg übergesiedelt, stattet er bald darauf, wie es heißt, in Begleitung eines jüngeren Bruders,[1]) Fürstenberg einen flüchtigen Besuch ab und taucht schließlich im Jahre 1752 in Kopenhagen auf, um dort und in andern Städten Dänemarks gemeinsam mit seinem Sohne in fruchtlosen Versuchen mit Bereitung von Porzellan und Fayence Zeit und Geld, das man ihm willig darbot, zu vergeuden.

Merkwürdigerweise hat er sich aber inzwischen den Adelstitel beigelegt: aus dem bürgerlichen *Joh. Christoph Ludwig Lücke* ist plötzlich — man weiß nicht wie und woher — ein *Ludwig von Lücke* geworden. Man würde an der Identität beider zweifeln können, wenn nicht gewichtige Zeugnisse dieselbe ausdrücklich erwiesen. Zunächst zeigt ein im Schweriner Archiv befindlicher, mit „Hamburg d. 10. April 1767“ datirter Brief dieses *Ludwig von Lücke*, wie Herr Dr. von Ubisch bemerkt, genau dieselbe Handschrift wie die Briefe jenes Dresdener Künstlers; sodann aber — und das betrachte ich als den Hauptgrund — ist in dem Dresdener Hauptarchiv ein Gesuch desselben *Ludwig von Lücke* vom 8. August 1767 (A. Loc. 11 103. 1767 Bl. 1) erhalten, in dem er eine Bildhauer-Fabrik anlegen zu wollen erklärt und zu diesem Zweck um 1000 Thaler Vorschuss und ein Haus bittet, da er sich entschlossen habe, in Sachsen sich wieder nieder zu lassen. In diesem Gesuche hebt er ausdrücklich hervor, dass er beim Großvater und Vater des jetzigen Herrschers als Kunst- und Kabinettbildhauer in Diensten gestanden, sich an verschiedenen auswärtigen Höfen, wie in Dänemark und England aufgehalten und die in letzterem Lande beliebte Papiermaché-Arbeit erlernt habe, und macht schließlich auf seine Elfenbeinarbeiten im Königl. Kunstkabinett aufmerksam, die seine Tüchtigkeit in dergleichen Sachen bezeugen könnten. Aus diesem Gesuch, das übrigens von Xaver, dem damaligen Administrator Sachsens, bewilligt wurde, erhellt mit Sicherheit, dass *Joh. Christoph Ludwig Lücke* und *Ludwig von Lücke* identisch gewesen sind; freilich wird dadurch noch nicht erklärt, wie und von wem ihm der Adelstitel verliehen wurde, ob er ihn vom sächsischen oder dänischen Hofe erhalten hat. Denn dass er denselben thatsächlich besessen und sich nicht etwa eigenmächtig beigelegt hat, dass er ferner trotz seiner notorisch geringen Erfolge auf keramischem Gebiete gerade auch zum dänischen Hofe in näherer Beziehung gestanden haben muss, beweisen sowohl seine Briefe als auch vor allem seine Werke.

Unter letzteren nenne ich an erster Stelle ein in den Sammlungen der dänischen Könige im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen befindliches Elfenbeinwerk, das, wie mir auf meine Anfrage Herr Inspektor Dr. P. Brock gütigst mitteilte, den mit dem Elefantenorden und einem Stern geschmückten Erbprinzen Friedrich, Sohn König Friedrichs V., als Wickelkind darstellt und die Bezeichnung „L. von Lücke fecit“ trägt. Diese 0,180 lange Figur muss, da jener Prinz 1753 geboren wurde, noch in diesem oder in dem darauffolgenden Jahre entstanden sein; der Künstler aber scheint, da man ihm kurz nach seiner Übersiedelung nach Kopenhagen eine solche Aufgabe anvertraute, ein gewisses Ansehen genossen und vielleicht sogar die Stelle eines Hofbildhauers am dänischen Hofe bekleidet zu haben. Diese Vermutung erhält eine gewisse Stütze durch den Umstand, dass in einem um 1800 angefertigten Inventar des Herzogl. Museums zu Braunschweig (D, p. 119, Nr. 199) ein „Brustbild Friedrich des Fünften Königs von Dannemark von Bisquit-Porcellaine en relief“ angeführt wird, mit der Bemerkung „1754 zu Flensburg von *Lud. von Lücke* verfertigt.“ Ist auch das Werk selbst verloren, so genügt doch seine Beschreibung in Verbindung mit der eben genannten Figur in Rosenborg, um obiger Annahme einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Möglicherweise hat *Lücke* seine Misserfolge als Keramiker durch seine Arbeiten in Elfenbein und Thon wieder wett zu machen

[1]) Es kann dies nur der weiter unten erwähnte Karl August gewesen sein.

verstanden, sodass er diesen Arbeiten,[1]) an denen der König besonderes Wohlgefallen gefunden zu haben scheint, nicht nur die schon oben erwähnte Pension, sondern vielleicht auch sogar das Adelsprädikat zu verdanken gehabt hat, wenn er, was wahrscheinlicher ist, dieses letztere nicht schon früher vom sächsischen Hofe erhalten hatte. Doch wie dem auch sei, jedenfalls war auch in dieser zweiten Periode seines Lebens seine Geschicklichkeit in der künstlerischen Behandlung des Elfenbeins nicht erlahmt, wie uns ein zweites, wohl damals entstandenes Werk des Künstlers glänzend bestätigt, nämlich die im Bayerischen Nationalmuseum zu München befindliche Figur einer schlafenden Schäferin (Nr. 230, Saal 18).[2]) (Fig. 3) Das mit einem Hemd nur lose bekleidete, fast nackte Mädchen liegt, den Kopf auf den rechten Arm gestüzt, auf einem vergoldeten und polychromirten Rokokoruhebett aus Holz, an welchem ihr Hirtenstab lehnt. Die Formen des jugendlichen Körpers sind zart und delikat, die Züge des Kopfes merkwürdig individuell und fast porträtmäßig, sodass die ganze Figur einen außerordentlich lebendigen Eindruck macht, der durch die farbige Behandlung einzelner Teile, wie Mund, Augenbrauen, Haar, Hutbänder u. s. w. noch wesentlich verstärkt wird. Auf der Innenseite einer Gewandfalte findet sich in demselben Schriftcharakter wie bei der Figur in Rosenborg die Bezeichnung des Künstlers, die, soweit sie lesbar ist, „. . . wig von Lücke fecit“ lautet. Wie und wann dieses vorzügliche Werk nach München gekommen ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können; der Charakter desselben und seine für eine Einzelfigur ungewöhnliche Größe — es ist gegen 0,400 lang — unterscheidet es merklich nicht nur von anderen figürlichen Elfenbeinarbeiten, sondern auch von den oben genannten Werken des Meisters.

Hiermit verlassen wir denselben vorläufig, um uns zunächst auch den übrigen Gliedern dieser Künstlerfamilie zuzuwenden.

(Schluss folgt.)

1) Von Arbeiten des Künstlers in Schleswig-Holstein werden in Haupt's Bau- und Kunstdenkmälern dieser Provinz II, p. 535 geschnitzte Sachen des „berühmten von Lyk“ erwähnt, die zur Ausstattung des Gutes Jersbeck gehörten. — Weitere Arbeiten des Künstlers aus dieser Gegend sind mir nicht bekannt geworden.

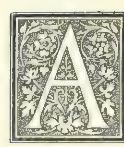
2) Genauere Mitteilungen über diese Figur verdanke ich der Direktion des Bayer. Nationalmuseums; eine gute Photographie derselben hat Herr Hofphotograph Teufel in München angefertigt.

PETER PAUL RUBENS.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

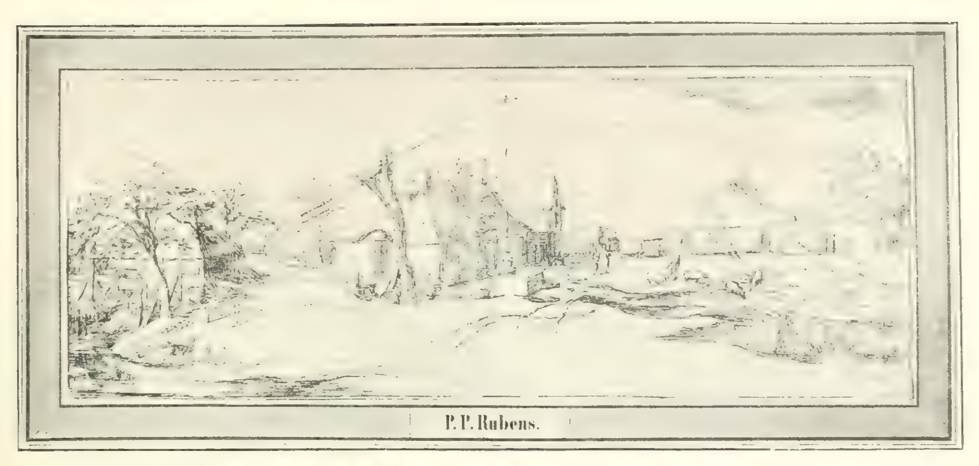
MIT ABBILDUNGEN.

V. Die ersten Jahre in Antwerpen 1608—1612.



ALS Rubens am 28. Oktober 1608 von Rom aus seinem Gönner Chieppio in Mantua seine schleunige Abreise nach Antwerpen meldete mit dem Versprechen, baldigst wieder zurückzukehren, weilte seine Mutter nicht mehr unter den Lebenden. Bereits am 19. Oktober hatte die mutige Frau, deren ganzes Leben fast ein einziger Kampf um die Wohlfahrt und das Gedeihen ihrer Kinder gewesen war, ihre Augen geschlossen, und Rubens konnte nur noch an ihrem Grabe beten, obwohl er, wie die „Vita“ sagt, „citatis equis“ — „auf beflügelten Pferden“ oder mit Schnellpost — nach Hause geeilt war. Ein arbeitsamer Mann wie er wird sich nicht lange einer unfruchtbaren Trauer hingegeben haben, und bei dieser Thätigkeit trat die Absicht seiner Rückkehr nach Italien immer mehr zurück, wenn auch die Erinnerung an Italien nicht verblasste. Zweierlei Gründe haben, wenn man der als glaubwürdig befundenen „Vita“ folgt, ihn endgültig von seiner Absicht abgebracht, trotzdem man es von Italien aus an Lockungen nicht fehlen ließ. Das Statthalterpaar, Erzherzog Albert und Erzherzogin Isabella, wollten dem Maler, der sich durch die Ausführung der Gemälde für die Kirche Sa. Croce in Gerusalemme in Rom dem ersteren bereits empfohlen hatte, eine Gunst erweisen und bestellten bei ihm ihre Bildnisse. Sie oder das Wesen des Malers oder beides zusammen scheinen den Erzherzögen so gefallen zu haben, dass sie ihn, wie die „Vita“ sich ausdrückt, „in ihren Hofstaat aufnahmen und ihn mit goldenen Ketten fesselten“, um ihn an der Rückkehr nach Italien zu hindern. Aus der Rhetorik des Ciceronianischen Stils in die Prosa übertragen, bedeutet das soviel, dass Rubens am 23. September 1609 zum Hofmaler mit einem Jahresgehalt von 500 Gulden ernannt wurde. Die „goldenen Ketten“ sind übrigens insofern buchstäblich zu nehmen, als Rubens zu gleicher Zeit eine goldene Gnadenkette erhielt, vermutlich als Entgelt für die beiden Bildnisse, die übrigens nicht mehr mit Sicherheit unter den vorhandenen nachzuweisen sind. Vielleicht waren es die, die der Holländer Jan Muller im Jahre 1615 gestochen hat.

Obwohl Rubens durch diese Ernennung nach damaliger Sitte „in das Hofgesinde“ der Erzherzöge auf-



Bauerngehöft. Zeichnung von P. P. RUBENS im Dresdener Kupferstichkabinett.

genommen wurde und demnach verpflichtet war, in Brüssel zu wohnen, setzte er es dennoch, wie die „Vita“ ausdrücklich hervorhebt, durch, dass er zur freieren Ausübung seiner Kunst seinen Wohnsitz in Antwerpen behalten durfte. Im übrigen gewährte ihm diese Ernennung noch gewisse Freiheiten, besonders eine völlige Unabhängigkeit von den Satzungen der Lukasgilde, bei der er auch nicht seine Lehrlinge anzumelden brauchte, was übrigens in Anbetracht gewisser chronologischer Schwierigkeiten für den Geschichtsschreiber zu beklagen ist. Die „goldene Fessel“ war — und das ist der zweite Grund für seine Sesshaftigkeit — einer zarteren und dennoch festeren gefolgt. Als Rubens sich bei seiner Rückkehr nach seiner Verwandtschaft umsah, fand er nur seinen Bruder vor, der inzwischen Stadtsekretär geworden war. Dieser hatte die Tochter des Stadtsekretärs de Moy geheiratet, und daraus waren neue verwandtschaftliche Beziehungen erwachsen, in die auch Peter Paul hineingezogen wurde. Philipps Schwägerin, die Gattin des Stadtschreibers Jan Brant, hatte eine Tochter Isabella, die das Herz des jungen Malers gewann, und bald nach seiner Bestallung als Maler des erzherzoglichen Hofes in Brüssel, am 13. Oktober 1609, führte er die Braut heim. Über das Persönliche hinaus gewinnt dieses Ereignis dadurch eine große Bedeutung für die Kenntnis von Rubens' künstlerischem Entwickelungsgang, dass sich daran das erste Bild knüpft, von dem wir sicher wissen, dass es Rubens im ersten Jahre nach seiner Heimkehr aus Italien gemalt hat. Es ist das berühmte Doppelbildnis in der Münchener Pinakothek, das ihn und seine Braut oder junge Frau unter einer Geisblattlaube sitzend darstellt. Da es gut erhalten ist, auch durch die spätere Aufleimung der Leinwand auf Holz nicht wesentlich gelitten zu haben scheint, unterrichtet es uns so zuverlässig wie kein zweites über das Maß des koloristischen Könnens, das Rubens aus Italien mitgebracht hatte. Denn dass er seine Malweise während eines einjährigen Aufenthalts in der Heimat nicht schon verändert haben kann, ist zweifellos. Von den in Antwerpen thätigen Malern hat ihn gewiss keiner beeinflusst; er war nicht der Empfangende, vielmehr der Gebende. Da sehen wir denn, dass er aus Italien eine starke Empfindung für das Licht mitgebracht hatte, die sich von Jahr zu Jahr zur Sehnsucht, schließlich zu inbrünstiger Liebe steigerte. Freilich besaß er damals noch nicht die Kunst und die Kraft, das Licht auf allen Lokalfarben spielen zu lassen und dann doch diese Fülle zerstreuten Lichtes durch eine gewaltige Harmonie, durch einen tiefen Grundaccord zusammen zu zwingen. Das Münchener Bild sieht allerdings, ebenso wie der sterbende Seneca in derselben Galerie und der heilige Sebastian im Berliner Museum, die ungefähr derselben Zeit angehören, sehr glänzend und leuchtend in der Färbung aus. Vielleicht wird diese Leuchtkraft aber erst einer späteren Behandlung mit Firniss verdankt, der ursprünglich gedämpfte Farben stärker aufgemuntert hat. Wenigstens giebt es Bilder aus dieser Zeit, die von erheblich matterer, dafür aber auch gleichmäßigerer Farbenwirkung sind.

Wenn wir rückwärts blicken, ist das große Altarwerk in Sa. Maria in Vallicella in Rom die Arbeit, mit der wir das Doppelbildnis der Münchener Pinakothek, soweit es sich um das Malwerk handelt, allein vergleichen können. Bis in den Oktober 1608 hinein hatte Rubens daran gearbeitet, in seiner Werkstatt, wo er sich die Lichtverhältnisse nach Belieben einrichten konnte. Die drei Bilder wurden auf Schieferplatten gemalt, was damals gerade Mode geworden war,

und bei diesem ungewohnten Malgrund hatte Rubens einen schweren Stand. Er malte sozusagen auf den blauen Dunst, und die Möglichkeit, gewisse Fehlgriffe an Ort und Stelle zu verbessern, wurde ihm durch seine plötzliche Abreise von Rom genommen. Er hat die Bilder denn auch nicht an ihrem Orte gesehen, und von denen, die sie später gesehen und beurteilt haben, hat sich auch niemand wegen der ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse eine richtige Vorstellung von ihnen machen können. Erst in neuerer Zeit ist das anders geworden. Die Kirche, die früher von engen Gassen umgeben war, liegt heute an einem freien Platze, zu dem sich der vorüberführende Corso Vittorio Emmanuele hier ausweitet. Es flutet also mehr Licht hinein, und wenn man zum Besuche der Kirche einen sonnenhellen Frühlingsmorgen benutzt, wie er mir im April vorigen Jahres beschieden war,[1] gewinnt man von der Art, in der Rubens während seiner letzten italienischen Zeit zu malen gelernt hatte, ein ganz anderes Bild, als es bisher von den Biographen gezeichnet worden war. Trotz der überaus sorgsamen Hütung der Bilder sind die Farben freilich etwas stumpf geworden, was aber weniger an der Malweise als an dem Malgrunde, dem Schiefer, liegt. Trotzdem giebt es eigentlich auf allen drei Bildern keine absolut toten Stellen. Auf dem Bilde zur Rechten dominirt sogar das weiße Gewand der heiligen Domitilla in so leuchtender Helligkeit, dass man ein antikes Marmorbild vor sich zu haben glaubt, das plötzlich in diese Gesellschaft christlicher Märtyrer hineintritt. Die beiden Heiligen Nereus und Achilleus sind ernste, strenge Charakterköpfe, die niemand so leicht vergisst, der sie einmal gesehen hat, nicht die akademischen „Charakterköpfe“ der Caracci, sondern Typen von jener Aufrichtigkeit und Inbrunst der Empfindung, die uns an die knieenden Donatoren auf den Altarbildern der van Eyck und ihrer Nachfolger erinnern.

Wenn man also von der Verschiedenartigkeit des Malgrundes absieht, besteht zwischen diesem letzten Werke aus Rubens' italienischer Zeit und dem leuchtenden Denkmal seines jungen Eheglücks kein allzugroßer Unter-



Der heilige Hieronymus. Gemälde von P. P. RUBENS in der Dresdener Galerie.

[1] Die Kirche wurde gerade einer ziemlich umfassenden Restauration unterzogen. Auch wurde auf der rechten Empore über dem Chor eine neue prächtige Orgel aufgestellt. Wegen dieser Arbeiten waren alle Vorhänge, Draperieen etc. entfernt worden, so dass die Beleuchtung eine ungewöhnlich günstige war. — Bei dieser Gelegenheit bemerke ich, dass Rubens' Jugendbild in der Kirche Sant' Ambrogio in Genua, die Beschneidung Christi auf dem Hochaltar, sich schlechterdings jeder näheren Betrachtung und Beurteilung entzieht. Es wird nicht nur durch das Kreuz und die Altarleuchter, sondern an hohen Festtagen auch durch hoch hinaufreichenden Blumenschmuck zum größten Teile verdeckt, so dass nur wenige Einzelnheiten zu unterscheiden sind. Wenn das Bild nicht bereits, was befürchtet werden muss, völlig verdorben ist, wäre seine Rettung baldigst zu wünschen. Die lieblose Behandlung des Hochaltarbildes ist um so auffälliger, als Rubens' Meisterwerk in derselben Kirche, das Wunder des hl. Ignatius, mit größter Sorgfalt gehütet wird und demgemäß so frisch und leuchtend wirkt, wie nur wenige der großen Altarbilder des Meisters.

schied, und es dauerte auch noch geraume Zeit, bis sich eine merkliche Umwandlung in seiner Malweise vollzog. Darum ist es auch schwer, eine Anzahl von Bildern chronologisch zu fixiren, die ein specifisch italienisches Gepräge tragen. Sind sie noch in Italien oder schon in Antwerpen gemalt? Das ist die Frage, die sich die Rubensforscher vor einer Reihe von Bildern vorlegen, die schon darum nicht außer Acht gelassen werden dürfen, weil sie in großen, viel besuchten Galerieen zu sehen sind. Die Untersuchung wird noch dadurch besonders erschwert, dass gerade die Werke des Meisters, um die sich sein ganzes Schaffen in der Periode von 1608—1612 dreht, durch spätere Übermalungen verändert worden sind, durch fremde und — eigene. Gerade das Hauptwerk des Künstlers, das am Anfang dieser Epoche steht, das berühmte Triptychon der Kreuzaufrichtung, ist von Rubens selbst später übermalt worden. Es geschah, wie aus den noch in Abschriften vorhandenen Rechnungen hervorgeht, im Oktober 1627, zu einer Zeit also, wo Rubens' koloristische Ausdrucksweise sich bereits völlig von der seiner italienischen Periode entfernt und nach mehreren Wandlungen eine durch und durch selbständige Physiognomie angenommen hatte. In der Rechnung ist zwar nur von „retoqueren", d. h. retouchiren die Rede; aber man weiß, was Rubens darunter verstand, wenn es auch nur galt, eine Schülerarbeit zu retouchiren. Und nicht einmal diese Retouche von Rubens' eigner Hand ist uns auf dem Triptychon erhalten geblieben. Nachdem es 1794 aus der St. Walburgiskirche, für die es Rubens in der zweiten Hälfte des Jahres 1610 gemalt hatte, von den Franzosen nach Paris entführt und 1815 wieder an den König der Niederlande zurückgegeben worden war, wurde es — die Walburgiskirche war 1798 abgebrochen worden — in der Kathedrale aufgestellt. Obwohl es damals gründlich gereinigt wurde, befand es sich dreißig Jahre später, nachdem die bei dem zweimaligen Transport erlittenen Schäden allmählich offenbar geworden waren, in einem so beklagenswerten Zustande, dass eine Kommission zur Prüfung des Sachverhalts niedergesetzt wurde. Ihr Bericht[1]) giebt ein so überaus trostloses Bild von dem



Der heilige Hieronymus. Gemälde von A. VAN DYCK in der Dresdener Galerie.

1) Abgedruckt bei Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens, I, p. 82.

Zustande gerade des Hauptstücks, dass schon damals nur noch wenig von Rubens' eigener Hand übrig gewesen sein kann, und das wird auch durch die Thatsache bestätigt, dass der Restaurator für die Wiederherstellung beider Triptycha — auch die Kreuzabnahme befand sich in schlechtem Zustande — die Summe von 10400 Francs erhielt. Seine Arbeit muss also sehr beträchtlich gewesen sein.

Wenn Rooses bei diesem Thatbestande sagt, dass „dieses Meisterwerk dem Datum nach das letzte der Bilder ist, die Rubens' italienischer Manier angehören“, und dieses Urteil vornehmlich auf das Kolorit stützt, so steht dies mit der Geschichte des Bildes in Widerspruch. Es scheint mir nicht zulässig zu sein, von einer „dunklen Manier“ des Meisters zu sprechen, die etwa die ganze Zeit seines Aufenthalts in Italien und die beiden ersten Jahre nach seiner Rückkehr beherrscht hätte. Man denke nur an die Heimsuchung Mariä in der Galerie Borghese und an Romulus und Remus in der Galerie des Kapitols in Rom, und kann es ein helleres Bild geben als den heiligen Hieronymus in der Dresdener Galerie, den die Mehrzahl der Forscher jetzt in die Zeit bald nach Rubens' Rückkehr aus Italien versetzt? Aber darin hat Rooses recht, dass er die „Kreuzesaufrichtung“ als dasjenige Bild bezeichnet, worauf uns zum letztenmale die Typen, die Rubens durch das Studium Giulio Romano's, Michelangelo's des Großen und Michelangelo's da Caravaggio angenommen hatte, in ihrer riesenhaften, weit über menschliches Maß hinaus gesteigerten Erscheinung begegnen. Und nicht bloß in den Typen, sondern auch in kompositionellen Motiven hat Rubens eng an seine italienischen Studien angeknüpft. Wie Rooses herausgefunden hat, ist die Kreuzesaufrichtung — das Mittelbild wie die damit inhaltlich zusammenhängenden Seitenflügel — in den großen Linien und den Hauptmotiven eine Nachbildung der linken Hälfte des Freskogemäldes von Tintoretto in der Scuola di San Rocco in Venedig, das die Höhe von Golgatha mit den drei Kreuzen darstellt. Das des einen Schächers wird von den Henkern in die Höhe geschoben und gezogen, und danach hat Rubens seine Komposition gestaltet. An solchen Entlehnungen fand damals niemand etwas Arges und Unerlaubtes; sie waren sogar sehr beliebt, weil jeder junge Künstler die Kraft in sich fühlte, einen berühmten Vorgänger zu übertreffen und zu zeigen, wie er es besser zu machen verstände. Und das hat Rubens in diesem Falle wirklich gethan, indem er die Kraftentfaltung der Henker noch weit überbot und ihnen dem entsprechend eine Muskulatur gab, die er in Rom vermutlich an dem farnesischen Herkules studirt hatte. Um so wirksamer ist der Gegensatz, den diese rohen Athleten zu dem gemarterten Heiland bilden, in dessen gottergebenem Antlitz wieder der germanische Idealismus zum Durchbruch kommt, getragen und geadelt durch das Schönheitsgefühl, das die Christusköpfe Guido Reni's auszeichnet. Da dieser frühreife, hochbegabte Schüler der Caracci im Sommer 1605 zu längerem Aufenthalte in Rom eintraf, ist es wahrscheinlich, dass Rubens ihn oder doch seine Arbeiten kennen gelernt hat.

Auch ein Reflex seines großen Altarwerks in Sa. Maria in Vallicella in Rom ist auf das Triptychon der Kreuzesaufrichtung gefallen, ein Beweis mehr dafür, dass die heimische Luft in der ersten Zeit nicht im geringsten auf sein Erinnerungs- und Gestaltungsvermögen eingewirkt hat. Vielleicht wollte er sogar mit Absicht die Hauptgestalten jenes Altarwerks, das er mit Stolz als „eines der am wenigsten mißlungenen“ Werke seiner Hand erklärt hatte, den Leuten in der Heimat von neuem vorführen. Denn auf den Außenflügeln des Triptychons erkennen wir in dem Bischof Eligius und der heiligen Katharina die herrlichen Gestalten des heiligen Gregorius und der heiligen Domitilla wieder, die mit ihrer Majestät das ganze Altarwerk in der römischen Kirche beherrschen. —

Der Reproduktion des hl. Hieronymus in Dresden (s. die Abb. S. 112) haben wir das in derselben Galerie vorhandene Bild van Dyck's gegenübergestellt (s. die Abb. S. 113), weil es allgemein als eine freie Nachbildung des Rubens'schen Gemäldes und zwar aus van Dyck's Lehrzeit bei Rubens gilt. Wir werden darauf bei Erörterung der neuerdings mit Eifer aufgeworfenen Frage zurückkommen, ob Rubens mehr von van Dyck oder ob dieser, wie man früher geglaubt hatte, mehr von Rubens gelernt hat. Etwas Gigantisches, Übermenschliches hat Rubens' heiliger Hieronymus, wenn er wirklich noch in der italienischen Zeit gemalt sein sollte, jedenfalls nicht. Es ist ein Greis von durchaus menschlichem Maß und menschlicher Gebrechlichkeit. Weit mehr entspricht dem Heldenmaß aus Rubens' italienischer Zeit der heilige Sebastian in der Berliner Galerie, der auch in der noch größeren Wärme des Tones mehr Italienisches an sich hat, und der mit den Philistern ringende Simson auf dem Bilde der Münchener Pinakothek, das den Verrat der listigen Buhlerin Delila und die Niederlage des gewaltigen Mannes von Juda darstellt (s. die Abb. S. 115). Wenn irgend ein Gemälde von Rubens den Einfluss des Michelangelo da Caravaggio in dramatischer Komposition, in scharfem Gegensatz der Lichtwirkungen und in Massigkeit der muskulösen Körperformen in vollkommener Klarheit zeigt, so ist es dieses. Gleichwohl versetzt es Rooses in die Zeit von 1612—1615, also in die ersten Jahre jener zweiten Periode in des Künstlers Schaffen, die mit dem großen Triptychon der Kreuzabnahme eröffnet wird. Man ersieht daraus, wie mißlich es ist, die Wandlungen, die sich in der Ausdrucksweise des Meisters vollzogen, an bestimmte Jahre oder gar an einzelne Werke zu binden. Auch der Kopf der Delila auf dem Münchener Bilde hat noch gar nichts von jenen specifisch Rubens'schen Typen an sich, die wir später auftauchen sehen, nachdem sich der Künstler allmählich wieder in seine Heimat und unter die Menschen

seines Stammes eingelebt hatte, und die dann schnell zu seinem ständigen Kompositionsmaterial wurden.

Besser sind wir über die Zeit unterrichtet, in der ein zweites Hauptwerk aus Rubens' erster Antwerpener Periode nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden ist: die große Anbetung der Könige im Pradomuseum zu Madrid, das erste in der langen Reihe dieser Darstellungen, die ein Lieblingsthema des Meisters waren, weil er dabei so recht seine Prachtliebe entfalten, der Virtuosität seines Pinsels in der Wiedergabe kostbarer Gewänder, glänzender Kleinodien und allerhand Kleider- und Menschenpomps freien Lauf lassen konnte. Das Bild hat seltsame Schicksale erlebt. Um 1608 hatte der Magistrat der Stadt Antwerpen beschlossen, einen der großen Säle des Rathauses, die sogenannte „Statencamer", mit Kunstwerken auszuschmücken. Einiges Vorhandene wurde gekauft, anderes bestellt, darunter auch das große Bild einer Anbetung der Könige, dessen Ausführung Rubens übertragen wurde. Am 29. April 1610 erhielt der Maler als erste Rate tausend Gulden und am 4. August als zweite und letzte achthundert Gulden. In der Zwischenzeit muss das Bild also vollendet worden sein. Leider blieb es nicht lange an seinem Platze. Im August 1612 kam ein außerordentlicher Gesandter des Königs von Spanien, Don Rodrigo Calderon, Graf von Oliva, nach Antwerpen, und da dieser beim Könige in hoher Gunst stand, beschloss der Magistrat, ihm eine besondere Ehrung zu erweisen, in der Absicht, ihn für die Interessen des Antwerpener Handels, die er beim Könige vertreten sollte, günstig zu stimmen. Dazu wurde Rubens' Bild ausersehen, und man überreichte es dem spanischen Würdenträger mit der Bemerkung, „es wäre das schönste und seltenste Geschenk, das der Magistrat besäße." Man darf darin wohl mehr als eine Phrase sehen. Es klingt darin schon der Ausdruck berechtigten Stolzes wieder, womit die Antwerpener auf den Schöpfer der Kreuzesaufrichtung und der Kreuzabnahme blickten.



Simson und Delila. Gemälde von P. P. RUBENS in der alten Pinakothek zu München.

Leider ist uns auch dieses Bild nicht in der Gestalt erhalten, die ihm 1610 verliehen worden war, und zwar war es wiederum der Meister selbst, der die ursprüngliche koloristische Physiognomie seines Werkes gründlich veränderte. Als Freund des Herzogs von Lerma wurde der Graf von Oliva in dessen Sturz im Jahre 1618 verwickelt, und nicht genug damit, es wurde auch durch den Herzog von Olivarez, den Nachfolger Lerma's, eine Anklage wegen Mordes gegen ihn erhoben. Er wurde verurteilt und 1621 enthauptet. Bei dem Verkauf seines Nachlasses erwarb König Philipp IV. das Gemälde. Als Rubens sein Werk während seines zweiten Aufenthalts in Spanien von 1628 auf 1629 im Palaste des Königs wiedersah, genügte es ihm nur noch so wenig, dass er es nicht nur retouchirte d. h. übermalte und veränderte, sondern auch merklich vergrößerte. Das wird von Pacheco in seinem Buche ‚Arte de la Pintura' überliefert und auch durch den gegenwärtigen Zustand des Bildes bestätigt, das an der rechten Seite deutlich eine Naht zeigt, mit der ein Stück Leinwand angesetzt ist.[1]) Die Übermalung hat Waagen, der nur von der

1) Vgl. auch *Cruzada Villaamil*, Rubens diplomatico español (Madrid 1874 S. 143): „Por ultimo, [illegible] en palacio su gran cuadro de la Adoracion de los Reyes [illegible] *retocando* y agrandó notablemente."

Erweiterung der Komposition durch einen Zusatz Kenntnis hatte, nicht auch von der Geschichte des Bildes, veranlaßt, es der mittleren Zeit des Meisters zuzuweisen, „als er auf der vollen Höhe seiner Kunst stand.“ Das spricht nur zu Gunsten des scharfsichtigen Periegeten, der sich, ohne sich viel mit historischen Forschungen zu befassen, nur auf seine Augen verließ, und darum ist es noch heute von Wert, sein Urteil zu hören. Nachdem er zunächst hervorgehoben, dass unter allen ihm bekannten Darstellungen desselben Gegenstandes von Rubens' Hand dieser der Preis gebühre, fährt er fort: „Die ganze Komposition ist ebenso großartig als eigentümlich. Die hier stehend genommene und sich etwas vorwärts neigende Maria ist in Kopf und Gestalt von seltener Schönheit. Letzteres gilt auch mehr oder minder von den übrigen Figuren. Dabei ist das Ganze, von sehr großem Umfang, von wunderbarer Tiefe und Wärme des Helldunkels und einer seltenen Glut der Farbe, welche ihre größte Höhe in dem purpurnen Gewande des in der Mitte stehenden Königs, einer majestätischen Gestalt, erreicht, aber sich auch noch in dem Mantel von Goldbrokat des knieenden Königs in glänzender Weise geltend macht.“[1]) Die „seltene Glut der Farbe“ ist wohl auf das erneuerte Studium Tizians zurückzuführen, dem sich Rubens während seines zweiten Aufenthalts in Spanien mit jugendlicher Begeisterung hingab und das bald in seinen folgenden Schöpfungen die herrlichsten Früchte zeitigen sollte.

Leider ist dieses Bild weder von Laurent noch von Braun photographirt worden, so dass wir es nicht reproduziren können. Es giebt davon nur eine ältere Lithographie, die modernen Ansprüchen nicht mehr genügen dürfte.[2]) Auch würde ihre Reproduktion nur für die Beurteilung der jetzigen Komposition von Wert sein, nicht aber für die Kenntnis der künstlerischen Entwicklung, die Rubens in den Jahren 1609 und 1610 erreicht hatte. —

Wenn wir weiter die Bilder durchmustern, die Rubens während der ersten vier Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt hat, tritt am stärksten eine Gruppe mythologischer Darstellungen in den Vordergrund. Wir finden, indem wir der von Rooses aufgestellten, im großen und ganzen stichhaltigen Chronologie folgen, der Reihe nach den Raub der Proserpina (im Schloß Blenheim verbrannt), den Tod des Argus (in Dudley House in London), Ixion von Juno getäuscht (in Grosvenor House in London), Prometheus auf dem Kaukasus, Juno, Venus und Argus und Venus und Adonis (in der Eremitage in St. Petersburg). Es ist schwer, bei einem Manne wie Rubens, der in den römischen Klassikern gründlich belesen war und namentlich seinen Ovid und Virgil auswendig kannte,[1]) den Gedanken an einen geistigen Zusammenhang dieser Bilder abzuweisen. Der Verkehr der Götter mit den Menschen ist ihr gemeinsamer Grundzug, und im besondern tritt noch als Einzelmotiv die Bestrafung der „Hybris“, der menschlichen Vermessenheit durch göttliche Kraft hervor. Leider hat auch über diesen Bildern ein ungünstiger Stern gewaltet. „Juno, Venus und Argus“ ist, nachdem es noch bis 1859 in einer englischen Privatsammlung gewesen war, verschollen, „Ixion von Juno durch eine Wolke getäuscht“ ist als „shocking“ von seinem Besitzer der Besichtigung, die in englischen Privatschlössern ohnehin sehr beschränkt ist, entzogen worden, so daß weitere Kreise es nur noch nach dem schwülstigen, in den Formen verblasenen Stich des Holländers Pieter van Sompelen beurteilen können, „Venus und Adonis“ in Petersburg zeigt in der Landschaft und in den Tieren die Mitwirkung fremder Hände, der „Raub der Proserpina“ ist durch Brand ganz und gar vernichtet worden, und das Bild der Reihe, auf das wir das größte Gewicht legen, weil es durch Rubens selbst beglaubigt worden ist, hat durch Feuer gelitten. Es ist der an den Kaukasus geschmiedete Prometheus, dem der Adler des Zeus die Leber abfrißt.

Im Anfang des Jahres 1618 hatte Rubens mit dem englischen Gesandten im Haag, Sir Dudley Carleton, der während eines längeren Aufenthaltes in Venedig eine Anzahl von antiken Skulpturen zusammengebracht hatte, Unterhandlungen wegen Überlassung dieser Sammlung angeknüpft. Der Engländer wollte die auf 6000 Gulden geschätzten Antiken gegen Bilder von Rubens eintauschen, und dieser sandte ihm eine Liste der Bilder ein, die er in seiner Werkstatt zum Verkauf hatte. An der Spitze dieser Liste, die auch sonst für die Datirung einzelner Werke des Meisters von Wichtigkeit ist, steht: „Ein gefesselter Prometheus, auf dem Berge Kaukasus mit einem Adler, der ihm die Leber aushackt. Original von meiner Hand, und der Adler ist von Snyders gemacht.“ Wohin ist dieses kostbare Bild geraten, für das uns das Zusammenwirken des größten Menschen- und des größten Tiermalers der Antwerpener Schule von dem ersteren selbst bezeugt wird? Wie von vielen Werken des Meisters giebt es auch von diesem zwei Exemplare. Eines tauchte im englischen Privatbesitz (Herzog von Manchester) auf der berühmten Ausstellung in Manchester im Jahre 1857 auf und wurde damals von W. Burger, dem Geschichtsschreiber der Ausstellung sehr abfällig beurteilt: „Der Mann und der Vogel haben nichts Wunder-

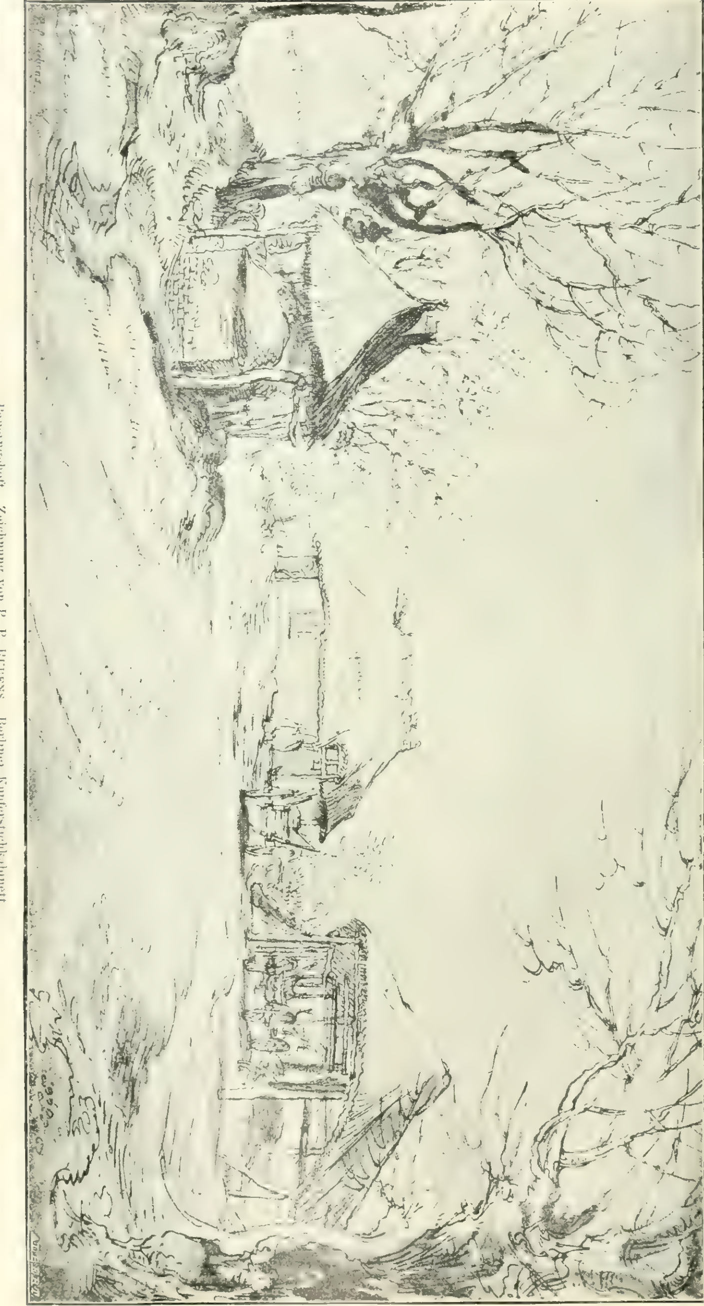
1) A. v. Zahns „Jahrbücher für Kunstwissenschaft“ I (1868), S. 89—90.

2) Eine flüchtige Zeichnung findet man in der Gazette des Beaux-Arts III. Pér. Bd. XI, S. 77. Der begleitende Text enthält nichts neues zur Kritik des Bildes.

1) Wir erinnern nur an die von Michel (Histoire de la vie de P. P. Rubens, Brüssel 1771) überlieferte Anekdote, nach der der Herzog von Mantua seinen Hofmaler einst bei der Recitation Virgilischer Verse aus dem Gedächtnis betroffen haben soll.



Die Amazonenschlacht. Nach dem Gemälde von P. P. RUBENS in der alten Pinakothek zu München



Bauerngehöft. Zeichnung von P. P. RUBENS. Berliner Kupferstichkabinett.

bares." Das zweite Exemplar besitzt das Museum in Oldenburg, und zu dessen Gunsten ist W. Bode mit überzeugenden Gründen eingetreten, obwohl das Bild im Katalog der Oldenburger Galerie nur als eine „spätere Wiederholung" bezeichnet war. „Die Angabe", so schreibt Bode in seinem Galeriewerke,[1] dass „das ursprüngliche Gemälde in England verbrannt", beruht wohl auf einer nur teilweise richtigen Überlieferung: das Bild, das Tischbein 1804 vom Lord Bute erwarb, zeigt nämlich Spuren von Brandschaden; es ist also schon danach wahrscheinlich das im Brande beschädigte Original, das der englische Besitzer als anscheinend wertlos abgab. Damit stimmt die Malerei überein, die keineswegs die Hand eines späteren Kopisten, sondern in der Figur des Prometheus die des Rubens, im Adler die Hand seines Freundes Snyders erkennen lässt. Freilich hat das Bild, infolge des Brandes, eine starke Restauration über sich ergehen lassen müssen; die Farben sind durch scharfes Putzen zu kalt und durch Übermalungen, namentlich in den Schatten, zu schwer und hart. Aber es ist noch genug erhalten, um daran den Meister selbst zu erkennen. Die noch beinahe akademische Auffassung der kolossalen Formen und der übertriebenen Muskeln, die kalten, grauen und bläulichen Schatten und die roten Reflexe sind charakteris-

1) Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich. Heft VIII und IX, S. 71 u. 72 (Wien 1888).

tische Merkmale für die Zeit nach der Rückkehr aus Italien."

Im Gegensatz zu Bode ist Rooses geneigt, das Bild im Besitz des Herzogs von Manchester für das Original zu halten; im Nachtrage zu seinem Werke, wo er noch einmal auf das Oldenburger Exemplar zurückkommt, ändert er jedoch in einigen Punkten seine Meinung. Auch er erkennt, dass der Adler von Snyders gemalt ist. Aber die Figur selbst sei von einem Schüler gemalt und nur von Rubens zum großen Teile retouchirt worden; ebenso wie die Draperie und der Himmel. Auch in der Behandlung der Felsen glaubt Rooses eine fremde Hand zu sehen. Wenn die beiden ersten Rubenskenner, die unsere Wissenschaft besitzt, in so wesentlichen Punkten von einander abweichen, thun wir am klügsten, die Lösung der Streitfrage bis zum Wiederauftauchen des fragwürdigen Bildes aus dem Besitze des Herzogs von Manchester zu vertagen. Adhuc sub judice lis est!

Anders und besser steht es mit einem berühmten mythologischen Bilde, das ebenfalls in der Zeit von 1610—1612 entstanden ist, mit der Amazonenschlacht in der Münchener Pinakothek (s. die Abb. auf S. 117). Rubens selbst gedenkt dieser Komposition in einem Briefe von 1622, worin er bei einer Aufzählung von Kupferstichen nach seinen Werken bemerkt, dass ein aus sechs Blättern bestehender Stich nach einer Amazonenschlacht sich schon seit drei Jahren in den Händen des Stechers befände, von dem er die Platten aber nicht herausbekommen könne. Es ist der Stich von Vorsterman, der das Datum des 1. Januar 1623 trägt. Der Stecher arbeitete aber nicht nach dem Original, sondern nach einer Zeichnung, die, wie Bellori berichtet, von van Dyck ausgeführt und, nach einer Angabe des feinen Kenners Mariette, von Rubens retouchirt worden sein soll. Das Gemälde muss also noch früher als 1619 entstanden sein. Es befand sich etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Galerie des Herzogs von Richelieu, wo es der französische Maler und Kunstschriftsteller Roger de Piles kennen lernte und beschrieb. Das Bild interessirte ihn so lebhaft, dass er in einem der Briefe, die er an Philipp Rubens, den Neffen des Meisters, richtete, um sich Dokumente für die von ihm geplante Lebensbeschreibung des Künstlers zu verschaffen, direkt nach der Entstehungszeit des Bildes fragte. Philipp Rubens antwortete ihm, dass die Amazonenschlacht „ungefähr um 1615“ gemalt worden wäre.[1] Aber auch dieses Datum scheint noch etwas zu spät angesetzt zu sein. Nach einer Überlieferung[2] soll Rubens nämlich das Bild einem gewissen Cornelis van der Gheest, einem der Kirchenvorsteher von St. Walburgis, geschenkt haben, zum Dank für die Mühe, die sich dieser gegeben, um Rubens den Auftrag zu verschaffen. Er scheint sogar ganz allein die Sache eingefädelt und durchgesetzt zu haben. Denn Rubens bewahrte ihm noch über das Grab hinaus seine Dankbarkeit, indem er den von H. Witdoeck 1638 vollendeten Stich nach der Kreuzaufrichtung dem Gedächtnis des wackeren Mannes widmete, wobei er ihn in der Widmung als „seinen ältesten Freund und seinen stetigen Gönner von Jugend auf“ pries. Sein Name erscheint auch neben dem des Pastors der Kirche und einigen ungenannten Kirchenältesten in einer kleinen Rechnung von 9 Gulden und 10 Stübern über eine Zeche, die im Juni 1610 in dem Wirtshaus „Klein Seeland“ gemacht worden war, wo man den Vertrag über die Lieferung des Altarwerkes mit Rubens abschloss und nach alter vlämischer Sitte kräftig „begoss“. Da das Altarbild 1612 fertig war, ist anzunehmen, dass Rubens seinem Gönner die Amazonenschlacht um dieselbe Zeit geschenkt habe, und damit stimmt auch der koloristische Charakter des Gemäldes, dessen rötliche Lichter und bläulich-grünliche Schatten innerhalb eines dunkelbraunen Gesamttons noch ganz und gar in der von Rubens in Italien gewonnenen Farbenanschauung wurzeln, wobei aber nicht außer Acht zu lassen ist, dass hier auch das Motiv für die Wahl eines tiefen, auf einen dunklen Grundton gestimmten Kolorits entscheidend war. Es konnte nur die Schrecken der Schlacht am Thermodon, des gewaltigen Kampfes auf der Brücke, das Grauenhafte des Gemetzels und des Sturzes der niedergeschlagenen Menschen und Rosse in die Fluten des selbst in Mitleidenschaft gezogenen und darob zornig gewordenen Stromes erhöhen.

Als Rubens dieses Bild malte, war er 35 Jahre alt. Keines spiegelt so sehr wie dieses die Summe seiner italienischen Studien wieder, keines zeigt aber auch so eindringlich die souveräne Meisterschaft, mit der er damals alles Erlernte in seinen Besitz gebracht, umgeprägt und zu etwas ganz Eignem und Neuem gestaltet hatte. Was Michelangelo, Giulio Romano und Correggio an gewaltsamen Verrenkungen, Überschlagungen und Verkürzungen des menschlichen Körpers verwegenen Sinnes gewagt hatten, finden wir hier gesammelt und übertroffen. In den rechts und links herabstürzenden Körpern sehen wir bereits die ersten Schritte, die Rubens als der Virtuose der „jüngsten Gerichte“ über Michelangelo hinaus thun wollte und that. Wohl erinnert das Motiv der Amazonenschlacht stark an Raffaels Fresko der Konstantinsschlacht im Vatikan. Aber wie zahm und „akademisch“, wie klassisch-kühl ist der Kampf auf der milvischen Brücke im Vergleich mit der wilden Romantik der Rubens'schen Amazonenschlacht? Jetzt, wo Rubens — wider Erwarten schnell — festen Boden in der niederländischen Heimat gefunden hatte, wo ihm die Wogen des vlämischen

1) Der Brief ist veröffentlicht von C. Ruelens im „Bulletin Rubens“ II, p. 164 - 167. (Brüssel 1884.)

2) Von Bullant in der „Académie des sciences“ II, 472, citirt bei Rooses, L'oeuvre etc. III, p. 53, wo auch die Nachrichten über die Geschichte des Bildes zusammengestellt sind.

Lebens gewissermaßen an die Hüften stiegen, fühlte er den Mut eines Überwinders. In der malerischen Ausdrucksform schwankte er noch einige Zeit, wie er übrigens auch später als Maler niemals ein bestimmt formulirtes Programm gehabt hat. Aber seine Figuren verloren allgemach den italienischen, meist aus Bildern gelernten Charakter, und der vlämische Typus, freilich in sehr gesteigerter Auffassung, kam, namentlich bei den Frauengestalten, bald zum Durchbruch. Diese Massen holder, meist blonder Weiblichkeit treten uns zuerst in der Amazonenschlacht entgegen, und von da ab sind die fetten Heroinen mit den glatten strohgelben Haaren, den wasserblauen Augen, den kräftigen Händen und den breiten, ausgetretenen Füßen mit stark hervordringenden Ballen und verkrümmten Zehen die vornehmsten Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts auf allen Bildern, die Rubens gemalt hat oder von seinen Schülern hat malen lassen.

Als der Künstler wieder Fühlung mit dem Heimatlande seiner Eltern gewonnen hatte, kehrte er auch wieder in die Natur ein. Wie er in Rom seiner alten Liebe, der Landschaftsmalerei, nicht vergessen hatte, so nahm er auch nach seiner Rückkehr seine landschaftlichen Studien wieder auf. Die ersten Beweise dafür scheinen uns drei Zeichnungen zu sein, die nicht nur in ihren Motiven, sondern auch in ihrem Format und in ihrer eigentümlichen, bei Rubens ungewöhnlichen Technik so auffällig übereinstimmen, dass ihre zeitliche Zusammengehörigkeit nicht abzuweisen ist. [1]) Die eine befindet sich im Kupferstichkabinett zu Berlin (s. die Abb. auf S. 118), die zweite in der Albertina zu Wien und die dritte im Dresdener Kupferstichkabinett (s. die Abb. auf S. 111). Alle drei stellen sie ländliche Gehöfte, Bauernhäuser mit Nebengebäuden, mit Wagen, Menschen, Pferden, Schweinen u. dgl. im Frühling oder Spätherbst dar und alle drei sind mit der Feder gezeichnet, mit chinesischer Tusche und im Hintergrunde mit blauer Tusche leicht lavirt. [2]) Die Bezeichnung, die das Berliner Blatt links unten zeigt, ist zwar alt, aber nicht echt. Dafür trägt die Zeichnung aber auf ihrer Rückseite eine Inschrift, in der sowohl Lippmann als Rooses Rubens' Hand erkennen. Sie lautet: *De hoeve by et rughen velt* d. h. der Hof bei dem Roggenfeld. Wie Rooses ermittelt hat, hieß Rughen velt ein Ort in der Nähe von Antwerpen, an der Straße von Deurne nach Wijneghem, und noch heute führt ein Wirtshausschild diesen Namen.

Auch aus diesen Zeichnungen ersehen wir, mit wie inbrünstiger Liebe sich Rubens in die im Vergleich zu Italien doch nur kümmerlichen Reize seiner Heimat versenkte und wie schnell es ihm gelang, nach achtjähriger Entfremdung den echt vlämischen Accent wiederzufinden.

1) Von ähnlicher Technik und fast gleichem Format ist eine von Rooses L'oeuvre V, p. 240 erwähnte, in der Sammlung Malcolm in London befindliche Zeichnung einer Amazonenschlacht, die ein Entwurf zu dem Bilde zu sein scheint. Das wäre ein Beweis mehr dafür, dass die drei Landschaften in der ersten Zeit nach Rubens' Rückkehr entstanden sind.

2) Rooses ist der Ansicht, dass alle drei Zeichnungen die gleiche Mache zeigen. Mir scheint jedoch die Dresdener Zeichnung etwas weniger frei, etwas kleinlicher behandelt zu sein als die beiden andern. Vielleicht erscheint die Zeichnung aus diesem Grunde manchen verdächtig, und Braun hat sie auch darum wohl nicht photographirt.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der Verein für Originalradirung in Berlin teilte unlängst mit, dass die Kaiserin Friedrich das Protektorat über den Verein übernommen habe. Das Relief, welches der Verein dadurch auch in den Augen der Unkundigen erlangt hat, ist angesichts der steten Fortschritte, die sich in den Veröffentlichungen des Vereins zeigen, ein durchaus angemessenes. Das eben erschienene zehnte Heft vereinigt eine Anzahl solider, tüchtiger Arbeiten, keine tastenden Versuche oder technischen Spielereien, sondern durchgebildete Kunstwerke, welche Feingefühl und durch Übung wohlentwickelte Herrschaft über das schwierige Verfahren gewahren lassen. Altmeister *Menzel* hat auch zu diesem Hefte einen Beitrag geliefert „das Letzte", hoffentlich aber nicht Letzte, was er radirt hat. Das „Letzte" ist ein Kleinod, das eine arme Frau versetzen will. Der Pfandleiher oder Käufer betrachtet die Gemme des Ringes eben mit prüfendem Blicke. Es ist wieder eine radirte Studie, wie Menzel schon mehrere in den Sammlungen des Vereins gegeben hat. Von dem sonstigen Inhalt des Heftes nennen wir vor allem *W. Feldmann's* Blatt „Im Sonnenschein", das von überraschender Naturwahrheit und feiner Beobachtung des spielenden Lichts ist. Nicht ganz so rein und bestimmt ist der Eindruck, der aus der Arbeit *Hans Hermann's* spricht, aber auch hier verrät jeder Strich einen fertigen Meister, der zur völligen Herrschaft über die Mittel gelangt ist und Platte und Stichel handhabt wie ein guter Musiker Geige und Bogen. Auch *Kohnert's* dumpf gestimmte Waldeinsamkeit verdient Worte der Auszeichnung; dieser romantische Winkel wird hauptsächlich vermöge seiner Poesie und des elegischen Grundtons auf die Gemüter wirken, welche zunächst das Gegenständliche einer Darstellung schätzen. Das Gleiche gilt von *Ph. Franck's* Beitrag, der uns einen Blick in den Berliner Tiergarten thun lässt; Wald und Wasser, mit Schwänen besetzt, bilden das Motiv. *Ismael Gentz* zeigt uns eine Scene aus Tripolis: eine Abendandacht bei spärlichem, ungewissem Licht der flackernden qualmenden Flamme einer von der Decke herabhängenden Ampel. *Skarbina* zeigt uns eine Waldhexe, ein schlankes Weib mit zartem Schleier von etwas tropischem Typus. Das Ganze ist mit der Verve, die Skarbina eigen ist, aber zugleich etwas visionär behandelt. Endlich ist noch *Eschke's* stürmische See mit einem Segelschiff zu erwähnen, eine tüchtige, durchgeführte Arbeit von malerischer Wirkung, und die kleine interessante Titelradirung von *Hans Looschen*, die wir statt aller Beschreibung den Lesern gleich in effigie vorführen.

Die diesem Hefte beigefügte Radirung „Walküre" rührt von *Johannes Gehrts* in Düsseldorf her, der sich gegenwärtig mit der Verkörperung der Gestalten nordischer Mythologie beschäftigt.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.









Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VII

Lichtdruck von C. G. Röder in Leipzig

DER WITTELSBACHER BRUNNEN IN MÜNCHEN.

Von ADOLF HILDEBRAND.



DER WITTELSBACHER BRUNNEN IN MÜNCHEN.

MIT ABBILDUNG.



AM 12. Juni 1895 ist die Vollendung des Brunnens auf dem Maximiliansplatz gefeiert worden. Über den Zusammenhang mit der örtlichen Umgebung und über die Gründe, aus denen der Brunnen gerade so gestaltet wurde, wie er nunmehr vollendet vor uns steht, hat sich *Adolf Hildebrand*, der Künstler selbst, in der „Süddeutschen Bauzeitung“ vom 22. November 1894 ausgesprochen. Jeder, der die Auseinandersetzung las, musste seine Freude haben an dieser in den Künstlerwerkstätten nicht sehr häufigen verstandesmäßigen Klarheit. Dort sprach der Architekt, der sein Thun begründet; der Bildhauer spricht sich ohne Worte aus in den Maßen und Formen seines Werkes. Dieser stummen Aussprache nachzugehen, ihr — soweit dies möglich ist — Worte zu verleihen, ist die Aufgabe des Empfangenden und Genießenden.

Wenn man sich die Eindrücke klar macht, die man vor dem Werke empfängt, so ist das Erste und Stärkste die ungemeine Selbstverständlichkeit desselben. Man kommt seit einem Menschenalter von Zeit zu Zeit nach München, kennt die Straßen und Plätze, und vor allem genau den Weg, der von der Eisenbahn an der Westecke des Maximiliansplatzes vorüberführt. Plötzlich steht anstatt des bekannten Bretterverschlags an dem Vorsprung des Rasenplatzes ein kolossaler Brunnen, von dem die Zeitungen sozusagen nichts weiter gemeldet hatten, als dass er feierlich eingeweiht und später angestrichen worden sei. Wie nahe läge es, dass man sich erst mit der neuen Thatsache abfinden, sich an sie gewöhnen müsse. Nichts davon. Man hat die unmittelbare Empfindung, dass dieses Kunstwerk ein organisches sei, gleichsam hervorgewachsen aus dem Boden, auf dem es steht, man kann sich kaum mehr vorstellen, dass diese Seite der Effner'schen Anlagen jemals einen andern Abschluss gehabt haben sollte.

In einer scheinbar natürlichen Schichtung dringt das Gestein in rohen Blöcken aus dem Grün des Bodens, um sich in Mauerwerk und Skulptur fortzusetzen. Aus dem Unorganischen der Felsblöcke zum höchsten Erzeugnis der Kunst, der Wiedergabe der menschlichen Gestalt.

Um die Gesamtbreite der Anlage läuft eine Brüstung, welche das untere Becken umfasst. Die hintere Wand dieses Beckens ist in sieben Bogenstellungen gegliedert; aus der Mitte einer jeden speit ein phantastisches Tierhaupt das Wasser hervor, das aus dem oberen Becken in verborgenen Gängen niederdrückt. — In der Mitte sehen wir den Aufbau mit zwei Brunnenschalen. Aus der oberen drängt der weiße Sprudel mit Macht empor, über die Ränder der unteren Schale fällt er schleierartig herab. Zu beiden Seiten stehen die beiden mächtigen Gruppen: ein Gigant auf dem Rücken eines Wasserrosses, eine Frau auf dem Wasserstier, mit der spendenden Schale.

Umgehen wir das Steingeschiebe, um auf die Erhöhung zu gelangen, so sehen wir, was wir von vorne schließen konnten, dass das Wasser aus den Schalen des Aufbaues in ein mächtiges Becken niederfällt, das sich auf der Erhöhung der Parkanlage befindet.

Nirgends ein toter Punkt, überall Leben und Bewegung. In allen Wandlungen zeigt sich uns das vielgestaltige flüssige Element, im Aufstreben, im Herabrauschen, im geteilten Strahl, in wuchtigen Güssen, in kurzwellig-bewegten Flächen.

In der Gesamtanlage ist mit wunderbarem Erfolg die Breitenwirkung angestrebt. Man denkt nicht daran, dass der Brunnen mit der Architektur der Umgebung, den vielstöckigen Häuserkisten, zu kämpfen habe; mit dem Hintergrunde der dunkeln Bäume füllt er das ganze Sehfeld.

Die architektonische Grundform ist der Bogen; in einem Bogen umfängt zweimal die Brüstung die Gewässer, eine Bogenlinie setzt hinter den beiden Gruppen an und findet ihren Mittelpunkt über der oberen Schale.

Bei der Betrachtung der Einzelheiten erfreuen wir uns an der verschwenderischen Fülle der Gestaltungen, die der Genius des Künstlers spendet, gleich den Gaben der Natur im sprossenden Frühling. Die Füllungen der Pilaster der Vorderseite zeigen Wassertiere, die sich zwischen den blitzenden Strahlen und Tropfen zu bewegen scheinen; an dem gewaltigen Knauf, der die Schalen trägt, sehen wir hinter dem beweglichen Schleierfall vier Masken — Grundstimmungen des Elementes

versinnbildlichend — den gewaltthätigen Humor des alten, tosenden Wassermannes, den jünglinghaft-fröhlichen Sprudel der Quelle, die Schreckhaftigkeit der todbringenden Tiefe, die Sirenenlockung des wohligen Wassers.

Der trotzigblickende Gigant auf dem emporstürmenden Wasserpferde ist in voller Bewegung. Einen Felsblock schieben die Hebel der Arme eben nach rückwärts, um ihn im nächsten Augenblicke mit gewaltigem Wurfe zu entlassen.

Den Gegensatz bilden die ruhigen Linien der anderen Gruppe; auf dem Wasserstier sitzt nach der Seite eine schöne Frau. Mit der rechten Hand fasst sie in ruhiger, der Bewegungsrichtung zugeneigter Haltung das Horn des Fabelwesens, in der Linken hält sie die Schale.

Die Bedeutung, welche der Symbolik in der plastischen Kunst zukommt, soll hier nicht erörtert werden. Gewiss ist das plastische Kunstwerk um seiner selbstwillen da, und wie jedes Kunstwerk „ein Ausschnitt der Natur, gesehen durch ein Temperament“. Die beiden Gruppen Hildebrand's erfüllen diesen Anspruch, sie wirken „an sich“. Es scheint uns aber dem Kunstwerk kein Unrecht zu geschehen, wenn wir des geistigen Inhalts uns bewusst werden, vorausgesetzt, dass dieser Inhalt nicht mit der Zange der Reflexion geholt werden muss, sondern sich jedem sozusagen von selbst offenbart.

Eine Anzahl der Schöpfungen Hildebrand's — wir erinnern an seinen Athletenjüngling in Berlin — will nichts geben als die organische Schönheit der menschlichen Gestalt. Bei den Gruppen des Wittelsbacherbrunnens ist es schon durch die architektonisch gegebene wechselseitige Beziehung der beiden Gruppen geboten, sich über den Inhalt dieser Beziehungen klar zu werden.

Einem Mann aus dem Volke wird vor diesen beiden Gruppen sich alsobald der Gegensatz aufdrängen von bös — schadenbringend, und gut — wohlthätig. Diesen Gegensatz in Verbindung zu dem Element gebracht, das dem Brunnen entströmt, wird er sich der Muhren erinnern, welche der Gebirgsstrom verderbenbringend über seine Wiesen wälzt, — und die Schale der guten Frau erinnert als freundliches Gegenstück an den Regen, der ihm die Felder segnend bewässert. Eine phantasievolle Intelligenz sieht, da die Gruppen an einem *Münchener* Brunnen stehen, in dem Manne den kaum zu bändigenden Isarstrom, der vom Gebirge herunter das Gerölle bis in die Auen der Stadt führt, und in der Frau die Nymphe der Quellenleitung, welche den Typhus bändigte, und aus einem verrufenen Fieberort eine der gesündesten Großstädte Europa's machte. Ein anderer mag andere Gedankenreihen anspinnen, — ein wirkliches Kunstwerk ist eben wie die Natur vielseitig und unerschöpflich.

Mit griechischer Mythologie haben diese Gruppen, obwohl sie an die herrlichsten Werke des griechischen Meißels erinnern, nichts zu thun; es sind zeitlose Gebilde, die aus einer deutschen, tiefgründigen Naturanschauung hervorgegangen und von der Bildungskraft des Künstlers in die Höhen reiner Schönheit emporgehoben sind. Man sieht hier so recht, wie der Künstler aus dem Vollen arbeitet. In nichts erinnern diese Gruppen an die bekannte Art jener Figuren, denen man auf den ersten Blick ansieht, dass sie zuerst in kleinen Maßen geknetet und dann in große Verhältnisse übersetzt und dadurch unruhig geworden sind. Nichts erinnert an die sklavische Rücksichtnahme, an die Arbeit des Punktirers, alles macht den Eindruck, als ob das Werk von der Hand des Künstlers selbst unmittelbar aus dem Marmor herausgehauen sei, um dann mit dem Zahneisen übergangen zu werden. Diese echte Arbeitsweise gab einem Kritiker den Anlass, mit einem Seitenblick auf die malerische Behandlung des Giovanni di Bologna von einer „Rohheit des ausführenden Steinmetzen“ zu reden, während es doch ein arger Mißgriff gewesen wäre, den körnigen Untersberger Stein an dekorativen Gruppen, die sich der Architektur einzufügen und im Freien weithin zu wirken haben, in gleicher Weise zu bearbeiten, wie etwa den für die Nahansicht einer Halle bestimmten cararischen Marmor. Bemerkt mag werden, dass die Gruppe des Schleuderers eine andere, sozusagen derbere Oberfläche zeigt, als die Gruppe der Frau, sodass wir auch hier einer stilvollen Übereinstimmung von Inhalt und Ausdrucksweise begegnen.

Immer muss bei der Betrachtung festgehalten werden, dass wir hier eines der seltenen Beispiele von Vereinigung der Architektur und der Plastik vor uns haben. Die richtige Abwägung der beiden Bestandteile ist von ausschlaggebender Bedeutung.

Die plastischen Gruppen sind Teile der Architektur und haben als solche zu wirken. Sie würden, auch abgetrennt von der Architektur als Einzelgruppen, in einer Glyptothek etwa, sich zur Geltung bringen; diese Vollendung der plastischen Arbeit steigert ihrerseits wiederum die Ansprüche an die Architektur, welche ebenso fern von einem bestimmten historischen Stil, ebenso zeitlos wie die Gruppen, nur aus dem Zwecke heraus gefunden sein muss. Der Ruhe und Geschlossenheit der Gruppen musste die Einfachheit der Architektur entsprechen, die in Wiederholung und feiner Abänderung des Nischenmotivs ihren Ausdruck gefunden hat.

Für die symbolische Andeutung genügt es vollkommen, dass die Gruppen auf dem Brunnenrande als Teile der Architektur sich aufbauen. Würden sie, wie der durch Panoptikum-Effekte verdorbene Sinn des sogenannten „Publikums“ verlangt hat, im Wasser stehen, so würde die scharf abgewogene Harmonie zwischen architektonischen und plastischen Teilen zerstört, die Architektur würde das Übergewicht erlangen, die beiden Gruppen würden aus organischen Bestandteilen dekorative Zuthaten.

Eine Arbeit wie die des Maximiliansbrunnens hat zur Voraussetzung, mit und neben der künstlerischen Intuition, eine sehr klare Empfindung für das, was not thut. Man wundert sich, wenn man in den Erörterungen über dieses Werk das tiefe Denken und die feine Berechnung in einen Gegensatz gebracht sieht zum naiven Schaffen. Wirklich große Kunstwerke kommen eben nur zu stande, wo über dem schaffenden Urgrund des Unbewussten die Logik und Energie waltet, welche die Gestalten des Urgrundes zu fassen und zu formen die Macht hat. Waren Leonardo und Michelangelo oder Richard Wagner weniger naiv schaffend, weil sie alle tiefe Denker waren? Leider giebt es noch immer Menschen, welche meinen, die Naivetät des Künstlers läge in der Unklarheit. Davon ist allerdings in den Arbeiten Hildebrand's nichts zu finden.

Bei einem so großen Werke ist es immer von Interesse zu wissen, welche Summen es erfordert hat. Auch späteren Generationen wird es von Wert sein, die Kosten dieses Werkes mit denen anderer Arbeiten in anderen Hauptstädten vergleichen zu können.

Ursprünglich waren für den Brunnen bewilligt 200.000 M. Als man sich entschloss, anstatt des weichen Lothringer Kalksteines, des Savonnière, den wetterbeständigen Untersberger Marmor zu wählen, wuchsen die Kosten nur um die 30.000 M. für das Material, da der Künstler die im Verhältnis zur Arbeit am Lothringer Stein dreifach so mühevolle Arbeit am Untersberger Marmor ohne Nachforderung übernahm. Die Architektur erforderte eine Ausgabe von 113.000 M., so dass für den plastischen Teil 87.000 M. blieben. Abgesehen von der persönlichen Arbeit des Künstlers, blieb an Atelierunkosten und Arbeitslöhnen eine Ausgabe von 52.000 M. Da sich bei den Baukosten eine Ersparnis ergab, kam bei der Schlussabrechnung auf den Künstler die Summe von 45.000 M. Die Arbeit begann im Sommer 1891 mit der Herstellung der großen Modelle nahm also vier Jahre angestrengtester Thätigkeit in Anspruch.

Wenn der Maximiliansbrunnen heute erst von einem verhältnismäßig kleinen Kreise als ein monumentales Werk allerersten Ranges erkannt wird, so ist dies selbstverständlich und kann nicht anders sein. Der Künstler wäre nicht der, welcher den anderen vorausdenkt und vorausschaut, wenn das, was er schaut und denkt, von allen ohne Weiteres verstanden würde. Der wahre Künstler teilt der Menschheit durch seine Werke mit, was organisch, harmonisch, groß und schön sei. Er bestimmt, und nicht das sogenannte Publikum; denn wenn dem so wäre, so würde ja das Publikum der Künstler sein, welcher das Schöne hervorbringt. Der Prozess des Durchdringens zur richtigen Schätzung vollzieht sich bald in Jahren, bald in Dezennien, um so langsamer, je höher das Kunstwerk über der ästhetischen Durchschnittsbildung steht, und je weniger es sich der herrschenden Phrase anpasst. Es gilt eben das von Schopenhauer aufgenommene Wort Mahlmanns:

„Ich denke, das wahre Große in der Welt
Ist immer nur das, was nicht gleich gefällt."

Straßburg i. E.

A. SCHRICKER.



Plakette aus dem 15. Jahrh. Berliner Museum

EIN VERSCHOLLENER GIEBEL.

MIT ABBILDUNGEN.



ES kann verwegen scheinen, von einem Giebel, von dem kein einziges Fragment aufgefunden wurde, von dem keine Beschreibung überliefert ist, von dem wir weder Ort noch Stelle kennen, von dem nicht einmal die Kunde auf uns kam, eine vollständige Rekonstruktion liefern zu wollen; aber so gut wie das Ohr Verse aus Prosa heraushört, kann das Auge aus einem, wenn man so sagen darf, gelösten Bilde die Elemente von gebundenen Giebelkompositionen heraus lesen. Das klassische Beispiel dafür wird das Puteal in Madrid und der Parthenongiebel bleiben. Auch sonst mögen noch verborgene Quellen da sein; aber kaum viele, die so reichhaltig fließen, wie diejenige, die ich entdeckt zu haben vermeine.

Schon seit einigen Jahren hatte ich die Beobachtung gemacht, dass die Hauptseite der berühmten Talosvase aus der Sammlung Jatta beinahe alle Elemente einer Giebelkomposition aufzuweisen habe, und hatte auch wiederholt eine Rekonstruktionsskizze entworfen; erst vor kurzem aber habe ich diesen Entwurf ernstlich durchgearbeitet, als es für mich galt, einen Beitrag zu liefern zu dem Album, das Herrn Prof. Aug. Allebé als Andenken an seine fünfundzwanzigjährige Thätigkeit an der Amsterdamer Akademie der bildenden Künste von seinen Schülern gewidmet wurde.

Erst die richtige Abteilung der Hauptseite der Vase in Baumeisters Denkmälern des klassischen Altertums S. 1722, Fig. 1804, führte mich auf den Gedanken, dass eine Giebelkomposition dem Vasenmaler zur Vorlage gedient habe.

Der fliehende Argonaut und die Kreta, die sich fast in derselben Weise entsprechen wie die Athena und der Gott mit der Doppelaxt des Parthenongiebels, die Boreaden Zetes und Kalais einerseits, Poseidon und Amphitrite andererseits, die ganz das Schema von Eckfiguren haben, und endlich die Mittelgruppe der den Talos einfangenden Dioskuren, die sich auch gegenseitig wiederholen, waren es vorzugsweise, die mich auf den Gedanken dieses Versuches führten.

Nur die Medeia schien zunächst zu widersprechen, da ihr eine Gegenfigur fehlte, aber auch diese bot sich beinahe ungesucht. Es fehlt doch in dem Bilde die Schutzgöttin der Argonauten, die Athena, die selten bei ihren Abenteuern zu fehlen pflegt. Ich wandte mich zur Rückseite der Vase, wo die Teilnehmer noch einmal wie nach dem Siege zusammengestellt erscheinen und fand dort eine Athena, die, soweit sie erhalten,[1] ein genau entsprechendes Gegenbild zur Medeia darbot.

Es galt jetzt die Komposition zusammen zu setzen und ich behielt dazu möglichst alle Details des Vorbildes bei. Hinter der Mittelgruppe zeigte meine Vorlage eine Platane, die ich beibehielt, weil sie die Giebelspitze über dem Kopfe des Talos ausfüllt, und die ganze Kreta andeutet, und ich berufe mich dabei auf den Ölbaum, der die Mitte des westlichen Parthenongiebels einnahm. Unter einem Pferde des Polydeukes wachsen Gestrüppe, die ich zur Dekoration der unvermeidlichen Stützen der Giebelpferde anwandte, wobei sich die Frage regte, ob nicht auch die Stützen der Parthenongespanne in ähnlicher Weise durch Malerei als Myrten(?)büsche charakterisirt gewesen sind.

Die Argo, worauf die Boreaden, höher als auf dem Giebelboden aufzuliegen kamen, konnte an der andern Seite einem Ruhebett entsprechen, wie es am Parthenon die Moiren haben und die linke Giebelecke, wo die Argo etwas allzu eintönig wirkte, konnte glücklicherweise

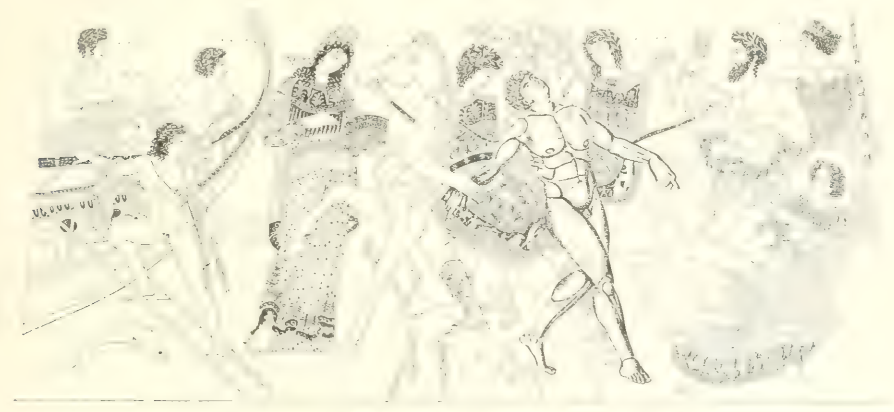
1 Nicht erhalten und falsch restaurirt sind Kopf und rechter Teil der Brust.

durch den Delphin der Vase belebt werden, wie man überhaupt gern Tiere zur Ausfüllung dieser Ecken anzuwenden pflegte. Ich erinnere an den Krebs des Hydragiebels, die Hühner der Schatzhäuser von Olympia, den Hund des Heroons von Xanthos (s. g. Nerïdenmonument), um von den Pferdeköpfen des Parthenon nicht zu reden, aber vor allem auch an die sich entsprechenden Fisch- und Schlangenleiber der attischen Porosgiebel. Eben diese Giebel veranlassten mich dann, dem Delphin entsprechend, in der rechten Ecke vorschlagsweise einen „Ketos“ einzuzeichnen, der wohl etwas zu anspruchsvoll geraten ist, der aber an der Götterseite das Meer symbolisirt, wie es der Delphin an der Seite der Menschen in mehr naturalistischer Weise sichtbar macht. Wir kommen gleich darauf zurück.

den westlichen Parthenongiebel nachweisbar scheint. Es ist hier nicht der Ort, darauf ausführlicher einzugehen; aber mag man denken über die Petersburger Vase mit dem Streit um Attika, wie man will, eins scheint unabweisbar, dass der Vasenmaler unter dem Banne der Darstellung des Parthenongiebels stand, was er wohl auch selber durch den kleinen Tempel seines Bildes ausspricht. Wie den Ölbaum, so hat er wohl auch seine Nike diesem Giebel entlehnt. Dieser Nike entstammen die Flügelfragmente, die Michaelis Taf. 8 abbildet.

Dass sowohl Talos als auch die Boreaden gegen den Gebrauch ungeflügelt erscheinen, erklärt sich leicht, sobald wir einen Giebel als Vorlage annehmen, wo alle diese Flügel schwer hinein passen würden.

Übersehen wir jetzt noch einmal die Darstellung



[illegible] Vorderseite.

Erst muss ich noch einige Nebensachen erläutern. Zunächst habe ich die beiden Boreaden umgestellt, das heißt, ich glaube annehmen zu dürfen, dass der Vasenmaler hier seiner Bildfläche zuliebe von der Anordnung des Giebels abgewichen ist, da die Figuren umgewechselt viel mehr den Charakter von Eckfiguren haben. Dann habe ich auch den Mantel der Kreta in der allbekannten Weise sich durch den raschen Gang in der Luft aufbauschen lassen und habe damit unabsichtlich eine formal dem Aplustre der Argo entsprechende Linie erhalten. Ich bilde mir ein, dass diese Entsprechung wie eine Gegenprobe die Zulässigkeit meines Versuches zu erweisen scheint. Zuletzt habe ich noch eine kleine Figur der Rückseite der Vase in meine Darstellung aufzunehmen gewagt. Die kleine Nike meine ich, die leider nur ganz fragmentarisch erhalten ist. Ich habe mich dazu nicht verleiten lassen durch die Nike, die ich für den Ostgiebel des Parthenon erwiesen zu haben meine, aber durch die kleinere Nike in dem Ölbaum, die mir für

der Talosjagd, wie sie sich in der gewonnenen Form ergiebt. Links sieht man das Meer, im Hintergrunde, wo die Argo gelandet ist und der Strand die Insel anzeigt. Dort hat Talos die Argonauten bedroht und noch flieht ihr Führer (?) zum Schiffe zurück. Aber schon hat Medeia Rat geschafft und ihre Zaubermittel haben sich auch auf den ehernen Mann wirksam erwiesen und ihn betäubt, sie bleibt ruhig an der Küste stehen, während die Dioskuren auf ihren windschnellen Rossen quer durch die Insel den Hüter Kreta's jagen, um ihn einzufangen und ganz unschädlich zu machen. Schon ist Polydeukes vom Pferde gesprungen und ergreift den Talos, wie er eben zusammensinkt, und Nike, von Athena gesendet, setzt ihm den Kranz des Segens auf das Haupt. Athena selber erblickt man noch mehr nach vorne, wie sie mit der ausgestreckten Hand dem Lauf des Talos Einhalt gebietet und an ihr vorbei flieht, immer mehr nach vorne, die Nymphe der Insel, die Kreta, zu ihrem äußersten Strande, wo wieder, ganz im Vordergrunde, das

Meer und die Götter des Meeres erscheinen.[1] Im Vordergrunde also die Götter und göttlichen Wesen, die Ort und Handlung symbolisiren, im Hintergrunde die Heroen, die selber die Episode abspielen, in einer beinahe landschaftlich ausgestatteten Umgebung, auf einem Situationsplan, der sich ungefähr so gestalten würde, wie die Zeichnung auf Seite 124.

Wenn man sich wundern sollte, dass die eine Ecke den Vordergrund, die andere den Hintergrund darstellte, so muss man sich vergegenwärtigen, dass wir heutzutage so sehr von den Kinderjahren an gewohnt sind an die perspektivische Projektion auf einer Fläche, dass uns jede andere Darstellungsweise fremdartig berührt, ja dem ungeübten Auge immer falsch erscheint. Sobald man sich aber frei zu machen weiß von unserer Anschauung, wird man die vorgeschlagene Auffassung als möglich gelten lassen müssen, ich hoffe aber auch als wahrscheinlich annehmen.

Als erklärende Parallele führe ich die Beleuchtung von Gemälden des 17. Jahrhunderts an, wo Hintergrund und Vordergrund im Schatten, in Ton gemalt sind, um die Hauptgruppe in der Mitte durch starke Beleuchtung hervorzuheben. Mutatis mutandis ist das Prinzip dasselbe.

Auch sonst wird diese Darstellungsweise zu erkennen sein, u. a. am Ostfries des sog. Theseion, wo sich der Streit durch einen Bergpass durchzieht; aber ich erachte es verfrüht, schon jetzt die Konsequenzen meiner Vermutung ziehen zu wollen, ehe das Prinzip die Feuerprobe der Kritik bestanden hat.

So wage ich es auch noch nicht, den Gewinn zu erörtern, der sich aus den fast durchweg[1] inschriftlich bezeugten Figuren dieses Giebels für andere Giebel ergeben könnte.



Die Talosvase — Rückseite

Auch die Frage nach dem möglichen Aufstellungsorte des Giebels scheint mir gewagt, obgleich diese wenigstens nicht verfrüht heißen kann. Da Kreta wohl außer Betracht bleiben muss, würde man sonst einen kretischen Mythus oder ein kretisches Märchen nirgends eher suchen als in Attika.

Die Übereinstimmung mit dem Parthenongiebel ist so auffällig, dass ich, zumal da eine Vase unsere einzige Quelle ist, selbstverständlich an Attika denken möchte. Zwar weiß unsere Überlieferung dort wenig

1) Der Vasenmaler hat seiner Bildfläche zuliebe die Seegötter in den Hintergrund verwiesen und dabei den Zusammenhang gelöst.

1) Nur der Argonaut, der zur Argo flieht, hat keine Inschrift, die der Kreta wurde erst nach der Reproduktion der Darstellung entdeckt.

oder gar nichts von anderen bildlich geschmückten Giebeln, wie am Parthenon, aber die Monumente haben doch schon einiges zu erkennen gegeben. Vom sog. Theseion weiß man wenigstens, dass es Bilderschmuck in beiden Giebeln gehabt hat und in Eleusis hat man die Fragmente eines kleinen Giebels gefunden, der in einem ganz ähnlichen Verhältnis wie diese zum Parthenon gestanden zu haben scheint. Groß kann auch unser Giebel nicht gewesen sein, das geht aus der beschränkten Figurenzahl hervor, die nur auf Kosten der Geschlossenheit der Komposition zu vermehren wäre, denn wie die erhaltenen Giebel uns belehren, steht die Figurenzahl in Widerspruch mit dem, was man aprioristisch vermuten könnte, zu der Größe des Giebels ungefähr im Verhältnis.

Würde man weiter fragen wollen, welchem Tempel er angehört haben möge, so muss ich die Antwort schuldig bleiben. Von einem Dioskurentempel, wohin er passen könnte, weiß ich nichts. Auch wäre ein solcher nicht unbedingt zu verlangen. Ist es erlaubt, eine unbeweisbare Vermutung, nicht mehr als eine bloße Möglichkeit auszusprechen, so wage ich zu erraten, dass es der westliche Giebel des sog. Theseion gewesen sein könnte. Die Größe ist ungefähr so wie wir vermuteten. Der Stil würde vortrefflich stimmen, ja scheint dem Ostfries dieses Tempels noch näher zu stehen als den Parthenongiebeln. Auch der Inhalt, scheint es mir, passt nicht übel. Ich denke mir an diesem Tempel, worin man jetzt wohl allgemein das Hephaisteion erkennt, wo Athena und Hephaistos gemeinsam verehrt wurden, im Ostgiebel die Geburt des Erichthonius, ihres Sohnes und Pfleglings, an der Westseite einen Sieg der Athena über Hephaist, indem ihre Schützlinge das furchtbare Gebilde des kunstfertigen Gottes überwältigen. Beides aber wird uns wohl immer ein unkontrollirbares Phantasiegebilde bleiben müssen, da es uns an Mitteln zur Erkenntnis fehlt.

Ich sprach von dem Stile dieses Giebels, hatte dabei aber die Figur des Talos selber ausnehmen müssen, da im Vasenbilde klar ist, wie der Künstler für das Werk des Daidalas oder Hephaist sich an ältere Vorbilder angelehnt hat. Eher als von Myron hat er sich beeinflussen lassen von Kresilas, dessen Hermolykos dieselbe Beinstellung und eine ganz ähnliche Situation gehabt zu haben scheint. Gewissen Behauptungen gegenüber bleibt es auf jeden Fall interessant, dass wir auch hier einen „deficiens“, keinen Sterbenden, vor uns haben.

Was für die vermutete Existenz des Giebels wichtiger scheint, ist, dass wir, wie ich denke, die Fragmente besitzen eines Giebels, der von dem Talosgiebel beeinflusst sein durfte; den Giebel aus dem epizephyrischen Locri, meine ich, worin Petersen wohl mit Recht eine Darstellung der Schlacht bei Lagra vermutet hat. Ja, die wenigen Fragmente, die wir besitzen, stimmen so sehr überein, dass ich bei dem Bekanntwerden zunächst daran gedacht habe, sie für diesen Giebel in Anspruch zu nehmen. Wieder sind es zwei berittene Dioskuren, von dem der eine vom Pferde springt, und wieder schließt sich, wie es scheint, an diese bewegten Figuren eine ruhig stehende weibliche Figur, nach der Größe zu urteilen, mehr der Ecke zu, an. Aber die Dioskuren von Locri bewegen sich unzweifelhaft der Mitte zu, und nehmen auch eine weiter von der Mitte entferntere Stelle ein, mehr derjenigen entsprechend, die sie in der Eberjagd in dem tegeatischen Giebel des Skopas eingenommen haben müssen. Auch reiten sie in Locri über das Meer, nicht über Land. Nun will ich nicht verhehlen, dass ein Schüler der Bildhauerklasse der hiesigen Akademie, Herr Wortmann, den ich als letzte Übung in der Ornamentik den Talosgiebel zu rekonstruiren veranlasst hatte, auch die Pferde der Mitte zu dargestellt hat, indem er beide Dioskuren abgestiegen, Polydeukos und Talos als Mittelgruppe und Medeia als Pendant des Kastor bildete; aber einerseits hatte er sich dazu nur bestimmen lassen durch den Wunsch, einen nicht zu tiefen Giebelboden anzunehmen, was nach dem Parthenon doch unnötig ist, und andererseits hatte er bei den sonstigen Vorzügen seiner Komposition gar nichts fest zu halten gewusst von dem Vorwärtsstürmen der rasenden Jagd, wie es die Vase zeigt. Ich vermelde diesen Versuch denn auch nur wegen des Giebels von Locri, wo wir dieselbe Umwandlung wahrnehmen, die dort wohl besser motivirt war.

So hat sich denn dieser Giebel, vermutungsweise wenigstens, zeitlich und örtlich fixiren lassen und seine eigene Stelle in der Entwicklungsgeschichte der Giebelkomposition eingenommen und manche Erörterungen würden sich hier noch anreihen lassen, z. B. über die Rolle, die das Pferd im Giebeldreieck als Vermittler zwischen den größeren Mittelfiguren und den kleineren Nebengestalten einnimmt; es scheint aber ratsam, hier einzuhalten, um nicht allzusehr abzulenken von der Hauptsache, die mir weniger in der Rekonstruktion des Giebels selber zu liegen scheint, als in der Erkenntnis der Anzeichen, die es ermöglichen, aus der freien Darstellung der Vase die Glieder der gebundenen Komposition wieder zu erkennen.

Amsterdam, im September 1895.

J. SIX.



TINTORETTO ALS PORTRÄTMALER.

MIT ABBILDUNGEN.



NTER den zahlreichen Büsten hervorragender Venetianer, die im Hofe des Dogenpalastes in der oberen Saulenhalle aufgestellt sind, befindet sich zwischen Tizian und dem Dogen Andrea Gritti diejenige Tintoretto's mit der Unterschrift:

Jacopo Robusti
Soprannomato il Tintoretto
Emulo ai maggiori artisti
Di tutti il più ardito, il più diverso
Fu così rapido d'ingegno e di mano
Che si disse il fulmine della pittura.
N. 1512. M. 1594.

Das Geburtsdatum ist zwar falsch angegeben, da der Künstler erst im Jahre 1519 das Licht der Welt erblickt hat. Aber die mit wenig Worten gegebene Charakteristik ist ganz vortrefflich. Die Büste selbst ist eine konventionelle, wenig bedeutende, antikisirende Bildhauerarbeit und der dargestellte Kopf ist nichts weniger als schön. Wie unvorteilhaft sticht er z. B. von dem geistreichen, hochbedeutenden, ausdrucksvollen Haupte Tizian's ab! Immerhin liefert uns der auffallend schmale Kopf des bejahrten Tintoretto mit dem vollen, kurzlockigen Haupt- und Barthaar, mit der gefurchten Stirn und den hohlen Wangen, mit den tiefliegenden, groß geöffneten und starr geradeaus blickenden Augen, eine lebendige Illustration zu den Worten der unter der Büste befindlichen Inschrift. Der Kopf drückt in äußerst charakteristischer Weise die verzehrende Leidenschaftlichkeit aus, welche Tintoretto in höherem Grade als irgend einem anderen Maler eigentümlich gewesen ist.

Männliches Bildnis. Von TINTORETTO. Prado, Madrid.

Die künstlerische Persönlichkeit dieses Mannes erklärt sich hauptsächlich aus drei maßgebenden Faktoren. Dass er zu Venedig geboren ward. Dass sein Leben in die Zeit des Eklekticismus fiel. Endlich dass er — wie bereits hervorgehoben wurde — eine urkräftige, durch und durch männliche, eine feurig leidenschaftliche Natur war. Als Venetianer musste er in das Atelier des damals Venedig künstlerisch beherrschenden Tizian eintreten. Als Eklektiker begnügte er sich nicht mit dem Studium eines einzigen Meisters, sondern er suchte noch andere Bildungselemente in sich aufzunehmen. Als kräftige, männliche, leidenschaftliche Natur erkannte er in Michelangelo die ihm am meisten kongeniale Persönlichkeit. Er strebte die Zeichnung Michelangelo's mit dem Kolorit Tizian's zu verbinden. Man kann aber nicht zwei Herren dienen, um wie viel weniger zwei einander so scharf entgegengesetzten Persönlichkeiten. So hat auch Tintoretto das Problem nicht gelöst, das er sich gestellt hatte. Zwar übertrifft er Tizian durch die Plastik seiner Modellirung, eine unmittelbare Folge des Michelangelesken Einflusses, aber er steht ihm dafür an Pracht, Schönheit und Leuchtkraft der Farbe bedeutend nach. In koloristischer Beziehung nimmt Tintoretto überhaupt die letzte Stelle unter den klassischen Malern der venetianischen Schule ein, den Giorgione und Palma, den Veronese und Moretto, den Bordone und Pordenone. Sein Farbenbouquet ist nichts weniger als duftig, einige Töne seiner Palette sind geradezu als hässlich zu bezeichnen. Ferner gefiel

sich Tintoretto in den kühnsten Verkürzungsproblemen, aber er war nicht imstande, dieselben stets in befriedigender Weise zu lösen. Er gehört zu den ersten Künstlern, welche den Michelangelesken Stil übertrieben haben. Er wollte dramatisch wirken und er wirkt auch außerordentlich dramatisch. Aber über groß erfundenen und lebendig bewegten Vordergrundsfiguren verliert er den Blick auf das Ganze. Er zersplittert seine Kräfte in Episodenmalerei, wodurch seine großen Kompositionen häufig unübersichtlich werden.

Am treuesten hielt Tintoretto an der einheimischen Kunstweise im Bildnisfach fest. Er sah wohl ein oder er fühlte wenigstens, dass auf diesem Gebiete die venetianische Schule allen anderen voraus sei. Ferner konnten sich im Porträt seine eben gerügten Fehler, die übergroße Vorliebe für Verkürzungen und die Verworrenheit der Komposition nicht wie auf anderen Stoffgebieten geltend machen. So kommt es, dass sich uns Tintoretto als Bildnismaler von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt. Er offenbart sich da als ein vollreifer, durchaus abgeklärter, harmonisch in sich geschlossener Künstler. Daher tritt er uns auch im k. k. Hofmuseum in Wien, wo er sehr bedeutend durch Porträts vertreten ist, ungleich sympathischer entgegen als in seiner Vaterstadt Venedig, wo wir außer vorzüglichen Porträts noch eine Menge seiner großen, bisweilen recht langweiligen Kompositionen zu sehen bekommen. Überhaupt stehen Tintoretto's Arbeiten hinter all' den herrlichen Kunstschätzen der Lagunenstadt weit zurück, während in Wien seine Bildnisse mit zu den ersten Zierden des an venetianischen Werken so reichen Museums gehören.





Bildnis einer venezianischen Dame. Von TINTORETTO
Hofmuseum, Wien, Nr. 511.

Tintoretto's Bildnismalerei basirt auf derjenigen Tizian's. Im Original wird man Porträts der beiden Künstler ziemlich leicht von einander unterscheiden können. In Abbildungen dagegen sehen sie sich oft verzweifelt ähnlich. Wenn man aber eine große Anzahl Bildnisse von Tizian und Tintoretto eingehend studirt, so entdeckt man auch abgesehen von der Malweise tiefgreifende Unterschiede. Tizian spielt in der Entwicklungsgeschichte des Porträts die bedeutendste Rolle. Er zuerst verband mit vollkommener Freiheit der Auffassung eine imposante Großartigkeit der Darstellung. Aber Tizian lässt doch wie ein geschickter Photograph seine Personen die für sie geeignetste Stellung einnehmen, er heisst sie ihre Arme und Hände in die und die Lage bringen, er legt ihre Gewänder in die denkbar schönsten Falten. Mit einem Wort: so wunderbar Tizian's Porträts sein mögen, so sind sie doch von einer gewissen Pose nicht freizusprechen. Andererseits führt Tizian seine Porträts sehr liebevoll durch und zwar nicht bloß die Köpfe, sondern auch die Hände, das Gewand und alles mögliche Beiwerk, das er im großen Ganzen reichlich anzubringen pflegt. Zu dem Beiwerk gehört auch die bekannte dekorative Säule mit dem schön drapirten Vorhang, sowie das von Giovanni Bellini herübergenommene Motiv des kleinen rechteckigen Fensters mit dem Ausblick in die Landschaft. Bei Tintoretto ist dies alles anders. Zwar kommt auch bei ihm das Fenster mit dem Ausblick in die Landschaft gelegentlich vor, z. B. in sehr ansprechender Weise auf dem Porträt eines als Laurs Amulius bezeichneten Prokurators aus dem Jahre 1570 (Dogenpalast, Atrio quadrato). Man sieht hier durch das Fenster auf das von Gondeln belebte und von der untergehenden Sonne beleuchtete Meer. Aber im Allgemeinen ist dieses Motiv des malerischen Durchblickes bei Tintoretto nicht üblich. Ebenso verhält es sich mit Säule und Vorhang. Dagegen bringt der Künstler öfters ein Wappen an, vermutlich auf besonderen Wunsch des Bestellers. Im Allgemeinen aber verschmäht er jegliches Beiwerk. Er giebt auch den Dargestellten fast nie in ganzer Figur, sondern vom Körper in der Regel nur soviel, dass er beide Arme mit den Händen anbringen kann, also eine Art Mittelding zwischen Kniestück und Brustbild. Daneben kommt auch häufig Brustbild bei ihm vor. Dass Tintoretto keine Reiterporträts gemalt, erklärt sich ganz einfach daraus, dass es in Venedig eben keine Pferde giebt, der Künstler diese Tiere mithin nicht eingehend studiren konnte und auch seine Besteller, die venetianischen Würdenträger, schwerlich auf den Gedanken

kommen konnten, sich zu Pferde malen zu lassen. Übrigens legt Tintoretto auf die Durchbildung des menschlichen Körpers wenig Wert und vernachlässigt besonders die Hände. Dieselben bilden regelmäßig den schlechtesten Teil des ganzen Bildes. Eine angeblich demonstrirende, in Wahrheit aber recht nichtssagende Handbewegung ist für ihn sehr charakteristisch. Das Gewand skizzirt er gewöhnlich ganz einfach mit wenigen Tönen und deutet die belichteten Faltenbrüche mit breiten kühnen Pinselstrichen an, deren Wirkung ganz famos ist. Auch liebt er es, seine dargestellten Persönlichkeiten nicht in die Mitte des Bildes zu setzen, sondern sie etwas zur Seite zu rücken und sie zugleich schräg zur Bildfläche



Prokurator Andrea Cappello. Von TINTORETTO. Venedig, Akademie.



Doge Alvise Mocenigo. Von TINTORETTO. Venedig, Akademie.

anzuordnen. Die Köpfe werden in Dreiviertel-Profil, fast in Vorderansicht gegeben, während die Augen gewöhnlich nach der anderen Seite wie der Kopf gewandt sind oder starr aus dem Gemälde herausblicken und sich in diejenigen des Beschauers einzubohren scheinen. Dieses Raffinement übertrumpft Tintoretto bisweilen noch durch ein anderes, indem er das vom Beschauer entferntere Auge zu klein darstellt oder zu wenig hervortreten lässt. Es ist das ein Raffinement, welches uns geradezu modern anmutet. — Auf die Darstellung des Kopfes konzentrirt Tintoretto sein ganzes Können. Dabei wird der Darzustellende nicht etwa kleinlich Zug für Zug hingepinselt, sondern seinem innersten Wesen nach und dabei doch in momentaner Erregung erfasst und mit kecken Zügen auf die Leinwand hingezaubert. Tintoretto's Bildnisse sind wirklich so schön, dass man sich an ihnen gar nicht satt sehen kann. Welch' wunderbare Charakterfigur hat er z. B. in dem Senator im Dogenpalast Vorzimmer J. Nr. 299 oder in dem Prokurator C. Morosini oder in dem Dogen Alvise Mocenigo, welch' Kapitalstück in seinem Nicolò Priuli geschaffen! (Venedig, Akademie, Saal X, Nr. 3; Saal XVI, Nr. 27; Dogenpalast, Atrio Quadrato.) — Durch die geschilderte Vereinfachung einerseits und die geschickte Steigerung andererseits, vorzüglich aber durch die bedeutend plastischere Modellirung erreicht Tintoretto in seinen Porträts eine bedeutend wuchtigere Wirkung als Tizian. Als malerische Leistungen stehen die Bildnisse Tizian's natürlich höher, als Charakterköpfe kommen ihnen diejenigen Tintoretto's gleich. Tizian ist mehr Idealist, Tintoretto mehr Realist. Jener ist edler, stimmungsvoller, schönheitstrunkener, dieser rücksichtsloser, sachlicher, — wahrer.

Tintoretto verhält sich in mancher Beziehung zu Tizian, wie van Dyck zu Rubens. Rubens und Tizian sind universell. Van Dyck übernimmt im wesentlichen nur das Porträt von seinem Meister, zeigt sich aber auf diesem beschränkten Gebiet vielleicht noch größer, jedenfalls bedeutend feiner und vornehmer als jener. Tintoretto erreicht seinen großen Vorgänger auch nur im Porträt. — Rubens hat Rubens'sche Hände gemalt,

Tizian Tizian'sche Hände. Beide aber haben dennoch bis zu einem gewissen Grade individualisirte, jedenfalls äußerst lebensvolle Hände gemalt. Ihre beiderseitigen Schüler aber vernachlässigen die Hände, bei Beiden sind sie immer konventionell, immer die gleichen: bei van Dyck lang, schlank, schwindsüchtig, aristokratisch; bei Tintoretto breit, plump, bäurisch, nichtssagend.

Noch eine andere Parallele drängt sich uns auf. Zwischen Tintoretto und unserem Lenbach. Bei Beiden finden wir dieselbe Verachtung der Hände. Beide können und wollen sie nicht malen. Beide konzentriren ihr ganzes Können auf das menschliche Angesicht. Dieses aber geben sie in überaus geistreicher, lebensprühender Weise wieder.

Bei aller von ihm angestrebten Einfachheit verleiht Tintoretto dennoch den von ihm dargestellten Personen einen Zug von Größe, den sie samt und sonders in Wirklichkeit trotz aller italienischen Grazie doch kaum gehabt haben dürften. Aber im übrigen wird dem Porträtirten weder etwas hinzugefügt noch hinweggenommen. Tintoretto idealisirt weder, noch karikirt er. Er giebt in der That seine Venetianer mit einer oft geradezu erschreckenden Naturwahrheit wieder. Als officieller Bildnismaler Venedig's hatte er alle Dogen und Senatoren, Prokuratoren und Provveditoren zu malen. Seine Modelle waren nun trotz ihrer hochtönenden Titel häufig nicht die besten Charaktere. Erzählt uns ja die Geschichte der Republik Venedig genugsam von Verrat und Mord! Unter den so überaus zahlreichen Porträts Tintoretto's dürfte der deutsche Beschauer selten ein ihm wahrhaft sympathisches Gesicht antreffen. Allerdings kommt auch dies vor z. B. bei dem würdigen greisen Senator in der Akademie zu Venedig. Saal X, Nr. 42. Im Allgemeinen aber schauen diese Männer zwar alle energisch und klug, jedoch ebenso falsch und verschlagen, stolz und hochmütig aus. Der eine Prokurator in der Wiener Galerie hat geradezu ein Verbrechergesicht. In interessantem Gegensatz zu den bleichen, feinen und hinterlistigen Räten steht der Admiral Antonius Lando, ein biederer und brutaler Kriegsmann mit frisch gerötetem Antlitz. (Dogenpalast, Vorzimmer.)

Einige der von Tintoretto gemalten Porträts venetianischer Würdenträger sind auf der Vorder- oder wenigstens auf der Rückseite mit Daten bezeichnet. Diese Jahreszahlen beziehen sich aber nicht, wie man a priori annehmen würde, auf die Entstehungszeit der Bilder. Unmöglich kann z. B. das Porträt des Prokurators Antonio Cappello bereits 1523 oder gar dasjenige des Prokurators Jacobus Superantio schon 1514 gemalt worden sein, da der Künstler ja überhaupt erst 1513 geboren wurde. (Venedig, Akademie, Sale Palladiane, Nr. 58 und Saal XIV, Nr. 2.) Diese Daten beziehen sich vielmehr auf den Amtsantritt der Dargestellten. Man kann nun zweifellos getrost behaupten, dass die Porträts der venetianischen Würdenträger während deren Amtsdauer entstanden sind. Die Datirung, welche wir auf diese Weise gewinnen, ist nur eine so approximative, dass wir daraus keine Schlüsse auf die Entwicklung Tintoretto's als Porträtmaler ziehen können. Immerhin ergeben die positiv feststehenden Jahreszahlen die eine höchst interessante Thatsache, dass sich die Thätigkeit unseres Künstlers im Bildnisfach nicht nach der Sorgfalt und Glätte, bezw. der Freiheit und Skizzenhaftigkeit der Ausführung in Perioden gliedern lässt, wie das z. B. bei Franz Hals der Fall ist. Das erwähnte ganz dekorativ behandelte Bild des Morosini z. B. muss vor 1562 gemalt worden sein, da jener in diesem Jahre starb. Das einschließlich des Gewandes und der Hände ungewöhnlich sorgfältig ausgeführte Bildnis des Dogen Mocenigo kann dagegen frühestens 1570 entstanden sein, da der Dargestellte erst von diesem Jahre an die Dogenwürde bekleidete. Die auffallend sorgfältige und durchgeführte Behandlung des letzteren Bildes erklärt sich eben aus dem Umstand, dass es einen Dogen darstellt, der als solcher vielleicht besonders gut bezahlte. Immerhin kann man annehmen, dass das mit den abgekürzten Worten: VJNC.S MAUROC. EQUJ. und dem Datum 1580 bezeichnete Porträt im Atrio Quadrato des Dogenpalastes, welches eine ebenso geistvolle wie skizzenhafte Behandlung erkennen lässt, für die Spätzeit des Meisters



Vom Porträt eines Senators von TINTORETTO. Venedig, Akademie.

charakteristisch ist. Vor diesem Bilde Tintoretto's drängt sich einem unwillkürlich trotz aller Verschiedenheit der Gedanke an die Werke aus der Spätzeit des Franz Hals auf.

In den meisten sowohl in Venedig als auch im Ausland — vorzüglich in Wien — befindlichen Porträts hat Tintoretto lauter venetianische Senatoren und Prokuratoren verewigt, welche alle eine gewisse Familienähnlichkeit mit einander besitzen. Die Porträts im Prado zu Madrid zeigen uns jedoch, dass sich Tintoretto nicht bloß in der Darstellung dieses einen eng umgrenzten Typus ausgezeichnet hat. Vielmehr gehören der vornehme, kluge, ironische Lebemann, der elegante, thatkräftige, scharfblickende General, der verschlagene Erzbischof Petrus mit zu den feinsten Charakterfiguren, welche der Künstler überhaupt geschaffen hat. (Nr. 412, 421, 417.)



Von TIZIAN's „Zinsgroschen". Dresden.

Bisher haben uns nur Bildnisse ausgereifter Männer beschäftigt. Tintoretto hat nur sehr selten Frauen gemalt. Jünglings- oder Kinderporträts von seiner Hand sind mir überhaupt nicht bekannt. Zum großen Teil lag das gewiss daran, dass er hauptsächlich von Männern, welche vermögend und in angesehenen Stellungen waren, Aufträge erhielt. Jedoch sind wir wohl berechtigt, aus dem ganzen durch und durch männlichen Wesen des Künstlers zu schließen, dass er sich auch persönlich — ähnlich wie unser Dürer — mehr für energisch ausgeprägte, bärtige Männerköpfe, als für zarte Frauen-, Kinder- und Jünglings-Angesichter interessirt hat. In dieser Beziehung nimmt er, wie in so vielen anderen, eine Ausnahmestellung unter den klassischen venetianischen Malern ein. — In ganz Venedig ist mir kein einziges weibliches Bildnis von ihm bekannt. Dagegen existirt z. B. ein solches in der kleinen Sammlung im Pal. Pompei in Verona (Nr. 45), eine unbedeutende Arbeit. Das merkwürdige Bild Nr. 511 (Nr. 309) im Hofmuseum zu Wien wird im officiellen von Engerthschen Katalog zwar als eine Arbeit Tizian's aufgeführt. Wickhoff (Gazette des Beaux-Arts, 1893, p. 140) dagegen erklärt das Bild als eines der seltenen Frauenbildnisse Tintoretto's. Er führt für seine — wie mir scheint — sehr richtige Ansicht die treffende Begründung an, dass nur Tintoretto, aber kein anderer es gewagt hätte, dieses rein physische, aller Seele und allen Geistes entbehrende Weib so in voller Wahrheit der Auffassung darzustellen. Derselbe rücksichtslose Naturalismus und dieselbe seelenlose Auffassung charakterisiren auch die verhältnismäßig zahlreichen Frauenporträts unseres Künstlers im Prado zu Madrid. Es sind dies lauter Brustbilder, welche wahrscheinlich Angehörige derselben Familie oder gar dieselbe Person in verschiedenem Lebensalter darstellen, da stets der nämliche — dem Tizian verwandte, aber an Schönheit und Vornehmheit weit geringere — Typus in ihnen wiederkehrt. Das gekräuselte Haar tritt mitten auf der Stirn etwas vor, geht nach beiden Seiten zurück und bildet so die hübschen freien Stirnecken. Die Stirn selbst ist breit, niedrig und ziemlich stark gekrümmt. Die Brauen sind sehr gerade und erscheinen daher unverhältnismäßig lang. Die Augen sind in der Form etwas geschlitzt und stumpf im Ausdruck. Der Mund ist groß, die Lippen sind stark wulstig. Das Gesicht ist voll, das Kinn rund und stark, der Körperbau gedrungen, der mehr oder weniger entblößte Busen üppig. Die Hände endlich sind kurz und fleischig. Man kann schon aus dieser Beschreibung erkennen, dass



Rechte Hand des hl. Markus auf TINTORETTO's „Vermählung der hl. Katharina mit dem Christkinde". Venedig, Dogenpalast.

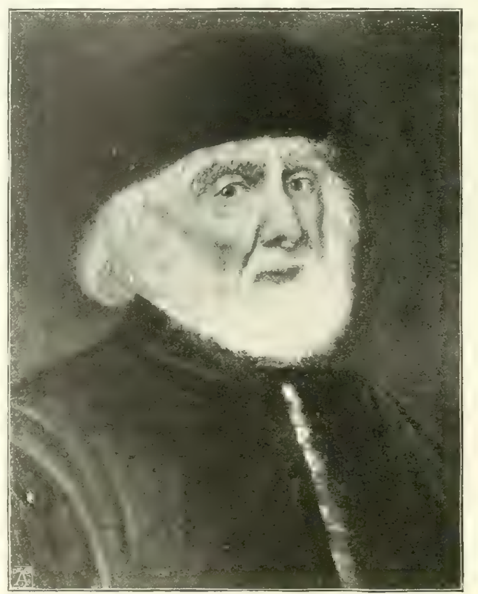
das weibliche Schönheitsideal Tintoretto's seinem ganzen kräftigen, ja etwas derben Wesen entspricht. Unwillkürlich denkt man an die allerdings weit höhere, aber doch verwandte Schönheit der Helene Fourment, der Gattin des Peter Paul Rubens, mit dem Tintoretto überhaupt manche Ähnlichkeit besitzt. Auf dem Bilde Nr. 440 der spanischen Galerie offenbart sich uns der eigentümliche Frauentypus der Tintoretto in der verhältnismäßig noch am meisten schlanken, frischen, zarten und lieblichen, auf Nr. 444 dagegen in der breitesten, gröbsten, plumpsten und gewöhnlichsten Art. Madrazo im „Catalogo del Museo del Prado“ (Madrid, 1872, pag. 229) spricht die Ansicht aus, dass zwischen all den erwähnten Bildnissen einerseits und dem Porträt der Marietta, der Tochter des Künstlers, andererseits eine gewisse Familien-Ähnlichkeit bestünde. Diese Ansicht ist vollkommen falsch. Mag der Stich (in den „Vidas de illustres pintores“ des Ridolfi), welcher die Züge der Marietta wiedergiebt, auch noch so roh sein, so tritt uns die Künstlertochter darauf immerhin als eine sympathische Erscheinung mit frischem reinen Gesicht und großen runden Augen entgegen. Es fehlt ihr durchaus jener pikante Beigeschmack der Madrider Frauenköpfe. Außerdem ist Marietta Italienerin. In den Brustbildern des Prado dagegen glaube ich einen spanischen Typus zu erkennen, womit die obige Analyse der Köpfe jedenfalls durchaus übereinstimmt. Die Hypothese des Madrider Kataloges scheint mir überhaupt nichts als ein aus der Analogie hergeleiteter Trugschluss zu sein. Tizian hat seine Tochter Lavinia häufig auf seinen Bildern dargestellt, also — so denkt sich der Verfasser des Katalogs — hat man auch in den Frauenporträts des Tintoretto dessen Tochter Marietta zu erblicken. — In summa steht Tintoretto, der Frauenmaler, hinter Tintoretto, dem Schöpfer männlicher Bildnisse, weit zurück.

Vom Bildnis des Doktors van Thulden von RUBENS München, Pinakothek, Nr. 800.

Wenn bisher von männlichen Porträts gesprochen wurde, so war immer nur das Porträt eines Einzelnen gemeint. Tintoretto hat jedoch auch gelegentlich mehrere Bildnisse zu einer Gruppe vereinigt. Er dürfte der erste Künstler gewesen sein, der eine derartige Zusammenstellung vorgenommen hat. Im folgenden Jahrhundert, dem 17., wurden die Gruppenporträts sehr beliebt und zwar bei den Holländern, bei van der Helst und Franz Hals, bei Rembrandt und vielen anderen. An irgend welchen kunstgeschichtlichen Zusammenhang ist dabei natürlich nicht zu denken. Dagegen ist hier wie dort der Ausgangspunkt genau der nämliche. Eine Anzahl von Amtsgenossen lässt sich zum Ausdruck ihrer Zusammengehörigkeit auf einem Bilde darstellen. In Venedig wie in Holland waren diese Gemälde für öffentliche Gebäude bestimmt. Während aber die Holländer — gleichviel ob Männer oder Frauen, ob Bürger oder Soldaten — gemütlich beisammen sitzend oder gar mit einander schmausend und zechend dargestellt sind, ordnet Tintoretto ganz einfach mehrere an und für sich vorzüglich gemalte Porträts neben einander an oder er baut eine symmetrische Gruppe auf, aber er stellt auch nicht die geringsten Beziehungen zwischen den einzelnen Persön-

Vom Bildnis des Herzogs von Croi von VAN DYCK
München, Pinakothek, Nr. 841.

lichkeiten her. Was könnte wohl bezeichnender sein für den Unterschied zwischen germanischer und romanischer Eigenart! — Vor Tintoretto's Gruppenporträts fühlt man sich in peinlicher Weise an moderne Gruppen-Photographieen erinnert und man frägt sich unwillkürlich: „Ja, was wollen denn diese Leute da beisammen?“ Noch schlimmer wird die Sache, wenn der Maler einer solchen durch und durch realistischen Gruppe irgend ein religiöses Symbol, z. B. die Taube des hl. Geistes wie auf einem Bilde des Dogenpalastes (Vorzimmer I., Nr. 306) hinzufügt. Was soll man nun vollends dazu sagen, wenn vor drei Brustbildern venetianischer Senatoren der Auferstehungschristus aus dem Grabe herausstürmt, wie es auf einem Bilde der Akademie zu Venedig thatsächlich dargestellt ist? (Saal III, Nr. 1.) Das ist doch — gerade herausgesagt — eine kolossale Geschmacklosigkeit! Man weiß allerdings nicht, in wie weit der Künstler durch seine Auftraggeber gebunden war, aber es ist und bleibt im höchsten Grade merkwürdig, dass ein Mann, welcher im Porträtfach so hervorragend dasteht und auch in der Entwicklungsgeschichte der Komposition durchaus keine unwesentliche Rolle spielt, Bildnis und Heiligendarstellung in so ungeschickter Weise verbunden hat. Und doch ist gerade jenes Bild, welches zwischen 1539 und 50 gemalt wurde, ebenso charakteristisch für die späte Renaissancezeit im Allgemeinen, wie für Tintoretto im Besonderen. Eine ruhige, repräsentative Auffassung, wie sie für die Verbindung eines Auferstehungschristus mit drei menschlichen Figuren die einzig befriedigende gewesen wäre, war damals bereits zur Unmöglichkeit geworden. Himmlische Erscheinungen mit menschlichen Porträts auf einem Bilde zu vereinigen, ist gewiss ein sehr schwer zu lösendes Problem. Es ist nun sehr interessant, zu vergleichen, in welcher Weise andere Künstler dieses Problem aufgegriffen haben. Die Heiligendarstellungen mit Stifterfiguren bieten uns ja reichliche Gelegenheit dazu. Das Donatorenbildnis hat sich in der Kunstgeschichte vollkommen organisch entwickelt. Im Mittelalter wird der Stifter ganz diskret in die Gruppe der Heiligen eingeschoben, wofür die Vision des hl. Bernhard von Filippino Lippi (Badia in Florenz) ein sehr bezeichnendes Beispiel liefert. Die schlichte Auffassung erhält sich sehr lange und kommt z. B. noch auf der 1495 al fresco gemalten Kreuzigung des Giovanni Donato Montorfano in der Sakristei von S. Maria delle Grazie in Mailand vor. Hier malte Lionardo da Vinci die knieenden Stifterfiguren des Herzogs Lodovico Moro und seiner Gemahlin Bianca Maria mit deren Kindern. Während diese schlichte Auffassung noch zu vollem Rechte bestand, bürgert sich daneben gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts eine neue ein, deren wesentlichster Zug darin besteht, dass der Stifter geistig und kompositionell in die ganze Darstellung eingegliedert wird. In nicht besonders glücklicher Weise geschieht dies z. B. auf der 1488 vollendeten S. Conversazione von Giovanni Bellini in S. Pietro Martire auf Murano. In trefflicher, ja in unübertrefflicher Weise wird dieses Problem dagegen von Tizian gelöst in seiner „Madonna des Hauses Pesaro“. Es ist kulturgeschichtlich sehr bezeichnend, dass sich im Mittelalter der Mensch als Menschlein neben den Heiligen fühlt, zur Zeit der Renaissance dagegen wie ein Gleicher unter Gleichen. Tintoretto greift nun — natürlich vollkommen unbewusst — auf die mittelalterliche Auffassung zurück, indem er keinen organischen Zusammenhang zwischen den beiden Bestandteilen seines Bildes herstellt. Auf den mittelalterlichen Tafeln wird uns der Stifter nie stören, da er sich immer still und ruhig für sich hält, während die Heiligen andererseits wieder ihren Gang gehen. Bei unserem Künstler der Spätrenaissance dagegen fährt der Christus wild aus dem Sarg hervor, schwingt mit der Linken die Auferstehungsfahne und macht mit der Rechten eine demonstrirende Bewegung gegen die Senatoren zu. Die aber thun so, wie wenn er gar nicht da wäre. Dadurch kommt in die ganze Darstellung ein solcher Widersinn, dass sie auf den Beschauer abstoßend, um nicht zu sagen, lächerlich wirkt! — Übrigens ist dieses Bild noch in einer anderen Beziehung für Tintoretto sehr bezeichnend. Die drei Senatoren sind wohl verschieden an Alter und Schönheit, aber an Klugheit und Unergründlichkeit der geschlitzten



Nicola Priuli Von TINTORETTO. Venedig, Dogenpalast.

dunkeln Augen sind sie einander gleich. Es sind drei Abbilder der Wirklichkeit, eines so packend wie das andere. Man kann heute noch in Venedigs Gassen und auf dem Markusplatz häufig Gesichter sehen, welche einen unwillkürlich an Tintoretto's Porträts erinnern. Und diesen ganz und gar individuell durchgebildeten Köpfen steht ein völlig konventioneller, äußerst langweiliger Christuskopf gegenüber. Damit sind die Grenzen der Begabung unseres Künstlers angedeutet. Tintoretto, welcher es in der Wiedergabe wirklicher Charaktere mit jedem aufnimmt, ist vollkommen unfähig, einen Charakter aus sich herauszubilden, einen Typus zu schaffen. — Ein anderes Bild Tintoretto's in der Akademie zu Venedig



Bildnis eines jungen Mädchens. Von TINTORETTO. Prado, Madrid.

(Saal XII, Nr. 3) aus dem Jahre 1586: „Die hl. Jungfrau mit drei Provveditoren“ gleicht dem eben besprochenen ebenso sehr in der Auffassung wie in dem allerdings etwas kleineren Format. Daher wäre über dieses Bild genau das nämliche zu sagen, nur dass es im ganzen doch weniger lächerlich und weniger abstoßend wirkt. Die Auferstehung aus dem Grabe ist eine Handlung, ja sogar eine sehr momentane Handlung und sie lässt sich daher mit einer Gruppe von Porträts viel schwieriger verbinden, als eine Maria mit dem Kinde, die sich ja im Zustande der Ruhe befindet und der an und für sich schon bis zu einem gewissen Grade der Charakter des Repräsentativen innewohnt.

Mit unseren Betrachtungen über die Porträts im eigentlichen Sinne wären wir jetzt am Ende angekommen und hätten auch schon die Gemälde berücksichtigt, auf denen himmlische Erscheinungen den Porträt-Gruppen gewissermaßen nur als deren Attribute hinzugefügt sind. Der Vollständigkeit halber muss nun noch kurz auf diejenigen Kompositionen hingewiesen werden, welche sich zu gleichwertigen Teilen aus Porträts und himmlischen Personen zusammensetzen. Hierher gehört z. B. eine Darstellung der Maria mit den Schatzmeistern aus dem Jahre 1566 (Venedig, Akademie, Saal VIII, Nr. 6.) Diese Breitkomposition zeigt links Maria auf erhöhtem Throne, um dessen Stufen die Heiligen angeordnet sind. Dieser Gruppe nahen sich die Schatzmeister mit ihren Dienern.



Bildnis eines Kriegers. Von TINTORETTO. Prado, Madrid. Nr. 121.

Man erkennt sofort, dass Tintoretto Tizian's herrliche Komposition „Die Madonna des Hauses Pesaro“ nachgeahmt, aber auch nicht im entferntesten erreicht hat. Das, worauf es uns hier vor allem ankommt, die individuelle Charakteristik der einzelnen Köpfe, ist gerade so vorzüglich wie immer. Tintoretto hat sich in derartigen Darstellungen öfters versucht, verhältnismäßig glücklich z. B. in der „Madonna mit vier Senatoren“. (Venedig, Akademie, Saal VII, Nr. 38.) Mag uns auch die Maria völlig kalt lassen und das segnende Christuskind mit dem plumpen Körperbau und den glotzenden Augen geradezu hässlich wirken, so befriedigt dieses Mal wenigstens die Komposition. Sie lehnt sich wahrscheinlich auch an die oben erwähnte des Tizian an und gehört zu den

ruhigsten und geschlossensten Kompositionen, welche Tintoretto geschaffen hat. Einen bedeutenden Bestandteil dieser Gruppe bilden die Präsentationsbilder im Dogenpalast in Venedig. Was in Rom der Vatikan, das ist in gewissem Sinne in Venedig der Dogenpalast. Bei der Wahl der Stoffe zur Dekoration des Dogenpalastes ging man zugleich von religiösen und patriotischen Absichten aus. Es kam den Venezianern darauf an, die Heiligen des Himmels, ebensosehr aber auch die Macht und den Glanz ihrer Vaterstadt zu feiern. Die Macht Venedigs wird aber durch die Dogen verkörpert, also werden diese in die Versammlung von Heiligen eingefügt. Sie flehen z. B. die Maria um Sieg an oder sie danken ihr, wenn der Sieg errungen ist. Tintoretto ist nun mit fünf derartigen Ceremonien-Stücken im Dogenpalast vertreten. Er betrachtet den Dogen immer als die Hauptperson der darzustellenden Handlung, weshalb er ihn auch in der Mitte der Bilder anordnet und keine Überschneidung erleiden lässt. Nichtsdestoweniger bildet der Doge regelmäßig eine herzlich langweilige Figur in der Gesamt-Komposition. Ja, Tintoretto geht sogar in der oberflächlichen Ausführung dieser Dekorations-Stücke so weit, die charakteristische Durchbildung der Köpfe der Dogen zu vernachlässigen. Da indessen diese dekorativen Arbeiten nur in zweiter Linie zur Charakteristik Tintoretto's hinzugezogen werden dürfen, erleidet seine Bedeutung als Porträtmaler dadurch auch nicht die geringste Beeinträchtigung.

Es ist — wie bereits in den einleitenden Sätzen hervorgehoben wurde — das Bildnisfach, in welchem uns Tintoretto künstlerisch am meisten befriedigt, aber seine nicht zu unterschätzende kunstgeschichtliche Bedeutung liegt doch auf einem anderen Gebiete, auf demjenigen der großen historischen Komposition. Er spinnt die Fäden weiter, welche von Tizian einerseits und von Michelangelo andererseits auf einen der größten Maler des Nordens hinweisen. Schon dadurch, dass er sich dasselbe Problem gestellt hatte, wie jener Größere, der nach ihm kommen sollte, nämlich Einflüsse Tizian's und Michelangelo's in sich zu vereinigen, bildet Tintoretto in gewissem Sinne eine Vorstufe zu Peter Paul Rubens.

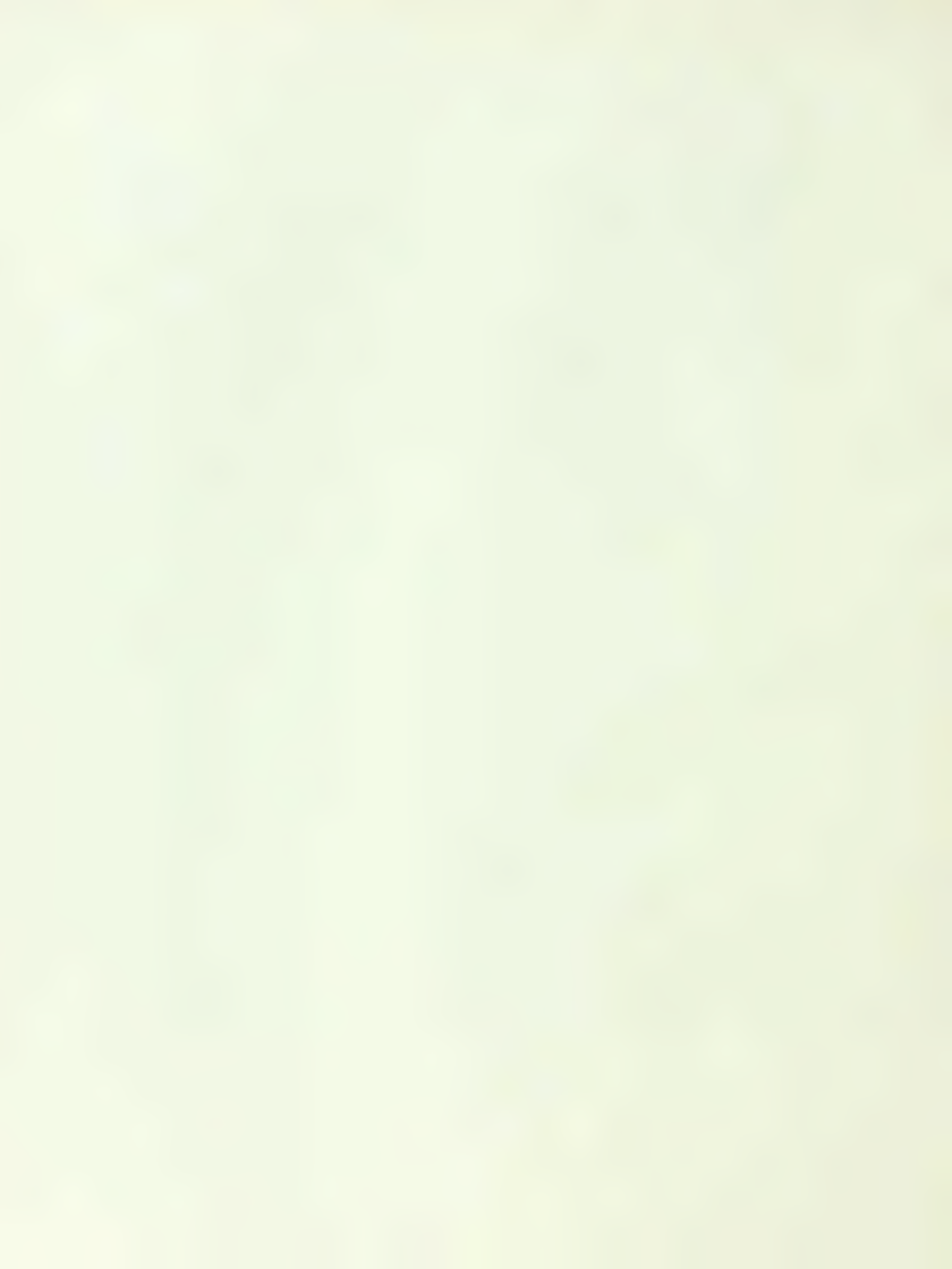
FRIEDRICH HAACK



Gruppenporträt dreier Senatoren mit der Darstellung des auferstehenden Christus.
Von TINTORETTO. Venedig, Akademie.



Madonna von HANS HOLBEIN d. J. Handzeichnung im Leipziger Museum.
Aus dem Werke: „Studien und Entwürfe älterer Meister". Verlag von K. W. Hiersemann, Leipzig.



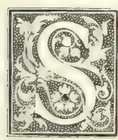


Kopfleiste von MAX KLINGER. Aus dem Werke: „Studien und Entwürfe älterer Meister“ herausgegeben von J. Vogel.

STUDIEN ZUR ELFENBEINPLASTIK DES 18. JAHRHUNDERTS.

MIT ABBILDUNGEN.

III. Die Familie Lücke. (Schluss.)



SCHON an verschiedenen Stellen war von einem Bruder unseres Künstlers die Rede, der, wie wir sahen, am Mecklenburgischen Hofe als Elfenbeinschnitzer in Diensten stand. Dieser, *Karl August Lücke* mit Namen, war, wie sich aus den Akten des Schweriner Archivs und der Litteratur nachweisen lässt, ungefähr 19 Jahre in Mecklenburg und zwar in Schwerin und Wittenburg thätig, nachdem er sich vor seiner Übersiedelung dorthin kurze Zeit in Hamburg aufgehalten hatte. Für diesen Zeitraum von etwa 1738—57 befinden sich im Schweriner Archiv fast aus jedem Jahre Schriftstücke, meist Rechnungen und Quittungen über gelieferte Werke des Künstlers, aus denen wir nicht allein einige dieser letzteren kennen lernen, sondern auch erfahren, dass er sowohl in Elfenbein, als auch in Bux, Perlmutter und Alabaster gearbeitet und für seine Leistungen zunächst (seit 1751) den Titel Kabinetts-Bildhauer, später (seit 1754) den eines Kunstdirektors erhalten hatte. In seiner Stellung als Kabinetts-Bildhauer bezog er ein Vierteljahrgehalt von 25 Thalern; daneben wurden ihm aber alle seine Arbeiten besonders honorirt und zwar, wie die Quittungen ergeben, recht anständig. So empfing er z. B. „für drei Bilder Hochreliefs auf blauem Grunde“ 40 Thaler, für ein Elfenbeinkruzifix 8 Dukaten, für ein „Elfenbeiner Sebastian“ 60 Thaler, für „Brintz Ludewig bortret und brinzessin bortret“ je 10 Thaler, für eine Gruppe, „Jupiter im Wagen von 2 Pferden gezogen“, sogar 500 Thaler u. s. w. Am 9. Sept. 1754 erhielt er auf seinen Wunsch einen Pass und Urlaub auf 6—7 Monate zu einer Reise nach Petersburg. Inzwischen aber scheint man, hauptsächlich wohl infolge des Todes seines bisherigen Gönners, an seine Entlassung gedacht zu haben; denn in einem Gesuche vom 22. Juli 1757 bittet er, anknüpfend daran, dass er vor 19 Jahren in die Dienste des Herzogs Christian Ludwig getreten und jetzt ohne Arbeit sei, im Dienste verbleiben zu dürfen, bis er sein Haus, das er sich habe bauen lassen, verkauft habe. Dieses Gesuch wird genehmigt, und es scheint, dass der Künstler bald darauf Mecklenburg verlassen hat. Wohin er sich von da gewandt hat, und wie sein weiteres Leben verlaufen ist, erfahren wir in ziemlich erschöpfender Weise aus einem eingehenden und zuverlässigen Bericht, den J. Bernoulli, Reisen durch Brandenburg, Pommern und Preußen .... 1777, 1778 I. Reise nach Danzig p. 273 über seinen Besuch bei *Lücke* giebt, und den ich als die früheste litterarische Quelle über unseren Künstler z. T. wörtlich hierher setze. „Ehe ich wieder,“ so beginnt der Reisende, „in die Stadt zurückkehrte, suchte ich in dem Innern Danziger Anteile von Schottland einen sehr geschickten Künstler auf, der in seiner heutzutage nicht mehr so wie ehemals geachteten Kunst, der Elfenbeinschnitzerei kaum seines Gleichen haben wird. Ich traf Herrn Luck, dass ist sein Name, zu Hause an und seine Bekanntschaft machte mir wahres Vergnügen. Dieser kunstreiche Mann ist zu Dresden gebohren; hat sich aber 18 Jahre am Hofe des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz aufgehalten, wo er mit guter Besoldung, dem Titel eines Rathes und der Gewogenheit seines Fürsten in Ansehen stand. Das Ableben des Herzogs und der letzte Krieg nöthigten ihn, sein Heil anderwärts zu suchen. Er ging

nach Russland, wo er noch 5 Jahre unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth zu Petersburg zugebracht hat; ein anderer Aufenthalt dortselbst dauerte zwei Jahre.“ Hierauf erzählt B. weiter, wie *Lücke* zuerst viel erworben habe, da Peter Schuwalow und vornehme Danziger Liebhaber seine Gönner gewesen seien, wie es ihm aber später schlechter ergangen sei, nachdem er sein in Dresden und Mecklenburg erworbenes Vermögen verloren habe, und wie er jetzt alt werde und viel Mühe habe, mit seinen 7 Kindern durchzukommen; zugleich zeigte ihm der Künstler schöne Proben seiner Geschicklichkeit: kleine Bildnisse in erhobener Arbeit von der russischen Kaiserin, dem Großfürsten, dem König von Polen u. s. w.

Mit diesem Berichte Bernoulli's stimmt weiterhin eine kürzere Notiz desselben Verfassers in Meußel's Miscell. I (1779) Heft 2 p. 247 im Wesentlichen überein; doch enthält dieselbe noch den folgenden bemerkenswerten Zusatz „Man kann auch allerley Arbeit bey ihm bestellen oder ihm zu Portraiten sitzen. Er trifft die Ähnlichkeit glücklich und ist billig. Bey vielen Liebhabern in Danzig siehet man Stücke von seiner Hand, selbst überaus schöne Bildsäulen und Gruppen. Ob es eben dieser Künstler sey, von welchem Herr Füssli im 2. Supplement zum Allgemeinen Künstler-Lexikon redet, können wir nicht versichern, denn schon dessen Vater und ein Bruder waren geschickte Bildhauer in Elfenbein.“ Gerade dieser letztere Zusatz, der sich in ähnlicher Fassung auch in Füssli's Allg. Künstlerlexikon II. 4. Abschnitt (1801) am Schlusse einer Notiz findet, die Meußel's Bericht nach einer mir nicht näher bekannt gewordenen Quelle ergänzt, ist von besonderer Wichtigkeit, da wir hier zum erstenmale von dem Vater dieser beiden Brüder und seiner Tüchtigkeit als Elfenbeinschnitzer Kunde erhalten. Freilich ist dieses meines Wissens die einzige in der Litteratur vorhandene Erwähnung dieses Künstlers, über den auch sonst archivalische Nachrichten nicht vorhanden zu sein scheinen. Vielleicht gelingt es aber an der Hand der noch erhaltenen Werke, näheres über ihn und seine Kunst zu erfahren und seinen wie seines Sohnes Carl August Anteil an denselben genauer festzustellen. Denn auch des Letzteren Arbeiten haben wir bisher noch nicht kennen gelernt; ja, wir haben dieselben aus Gründen, die sich später von selbst ergeben werden, einstweilen absichtlich außer Acht gelassen und nur seine äußeren Lebensschicksale bis zu dem Punkte zu verfolgen gesucht, wo der Vater zum erstenmale auf den Schauplatz tritt. Hiermit ist nun aber der Zeitpunkt gekommen, wo wir auch die Arbeiten dieser beiden Künstler, die nur im Zusammenhange behandelt werden können, zu betrachten haben.

Im Großherzoglichen Museum zu Schwerin befindet sich ein sehr gut geschnittenes Elfenbeinmedaillon des Herzogs Chrétien Louis († 1692) in Hochrelief, dass auf der Rückseite außer der Titelumschrift die Bezeichnung trägt:

Aō 1688
CL ukꝭ Fec

Es ist dies das einzige datirte Werk, das sich auf Grund des Monogrammes mit C. A. Lücke — denn diese Buchstaben sind allein mit Sicherheit zu erkennen — in Verbindung bringen lässt. Freilich ist der nächstliegende Gedanke an den oben genannten Künstler dieses Namens, den Bruder des Dresdener Hofbildhauers, schon der frühen Datirung wegen ausgeschlossen, und es bleibt mithin nur die Annahme übrig, dass es von einem älteren Künstler dieser Familie herrührt, der entweder dieselben Vornamen oder wenigstens Vornamen mit denselben Anfangsbuchstaben gehabt hat. Das letztere wäre immerhin ein merkwürdiger Zufall, während sich das Vorkommen derselben Vornamen bei Vater und Sohn gerade auch in Künstlerfamilien ziemlich häufig nachweisen lässt. Ich trage daher kein Bedenken, diese oft beobachtete Thatsache auch auf den vorliegenden Fall anzuwenden und in dem Schöpfer dieses Schweriner Reliefs den Vater von *Joh. Christoph Ludwig* und *Carl August Lücke* zu erkennen, der ebenso wie sein jüngerer Sohn geheißen haben wird. Trifft diese Vermutung das Richtige, so würden diesem älteren *C. A. Lücke* auf Grund der Übereinstimmung in der Bezeichnung noch zwei weitere Werke zuzusprechen sein, von denen sich das eine im Herzoglichen Museum zu Gotha, das andere in den Königlichen Museen zu Berlin befindet. Über das erstere von beiden, darstellend einen „Scheerenschleifer mit Karren, an welchem ein Hund gespannt ist“ [1]) (Fig. 4) hat Herr Museumsdirektor Dr. Purgold die Güte gehabt, mir folgende nähere Mitteilungen zu machen: „Die Scherenschleifergruppe unserer Sammlung (die etwas vorgebeugte Figur 0,12) steht auf einem offenbar ursprünglichen Postament aus schwarzem Holz, das auf vier Elfenbeinfüßen von plattgedrückter Kugelform ruht. Dieses ist auf einen zweiten späteren Holzuntersatz aus braunem Mahagoni befestigt und zwar mittelst eines in die Mitte der Unterfläche der ursprünglichen Basis eingelassenen Bein-Dübels. Dieser Dübel nun ist in vandalischer Rücksichtslosigkeit mitten in die auf der Unterseite breit und deutlich eingeschnittene Signatur hineingebohrt und festgeleimt. Die Buchstaben dieser Signatur sind etwas unsicher in Form und Stellung, offenbar aus freier Hand mit dem Messer eingeschnitten, aber gewiss alt.

„Die Figur ist sehr sorgfältig, etwas kleinlich gearbeitet, mit besonderer Liebe die Flicken und Fetzen des langen Rockes, durch dessen Löcher die Haut durch-

1) Siehe Bube, Das Herzogl. Kunstkabinett zu Gotha. p. 59.

scheint; auch die langen straffen Haare, Hut, Schuhe und alle Accidentien sehr penibel ausgeführt, das Ganze mit der umständlichen Drechslerarbeit des langen Karrens mit seinen Schleifrädern etc. macht den nicht sehr erfreulichen Eindruck einer mühsamen Spielerei."

Die an diesem Werke nur teilweise erhaltene Signatur begegnet uns vollständig und unversehrt mit dem Zusatze „fecit“ an einer 0,080 hohen Elfenbeinbüste der Königlichen Museen zu Berlin.[1]) Dieselbe stellt einen etwa 50jährigen, bartlosen Mann mit Perücke dar, der unter dem linken Auge eine kleine Warze hat, und über dem Rock einen Fantasiemantel trägt, der den rechten Arm freilässt. Auch dieses Werkchen ist, wie die zuvor genannte Gruppe, zwar lebenswahr und charaktervoll aufgefasst, aber auch zugleich von etwas kleinlicher, wenig geistreicher Behandlung, wie dies schon Kugler in seiner „Beschreibung der Königlichen Kunstkammer“ p. 264 gebührend hervorgehoben hat.[2]) Dieses sowie das vorgenannte Werk dürften aber nach dem ganzen Charakter der Arbeit einer jüngeren Zeit angehören als jenes Schweriner Medaillon und vermutlich aus einer späteren Schaffensperiode des Meisters, etwa aus dem 1. Viertel des 18. Jahrhunderts stammen.

Ganz anders bezeichnet sind dagegen zwei weitere Werke, die ich aus diesem Grunde lieber der Hand seines gleichnamigen Sohnes zuweisen möchte. Das eine von ihnen, die vorzüglich gearbeiteten Hochreliefs zweier militärisch kostümirter Harlekine im Großherzoglichen Museum zu Schwerin, von denen das eine die Bezeichnung „C. A. Lück. Fec.“ trägt, ist bereits oben im Zusammenhange mit den Arbeiten des *Joh. Christoph Ludwig Lücke* und den, dem letzteren zugeschriebenen Wiederholungen dieses Werkes im Grünen Gewölbe und in der Sammlung du Rosey ausführlich beschrieben worden. Dieselbe Signatur trägt aber auch ein in den Königlichen Museen zu Berlin befindliches Brustbild in Halbrelief, das einen bartlosen Mann mittleren Alters darstellt mit Haarbeutel, Zopfband und einer geblümten Weste unter dem geöffneten Rocke. Hier dürfte die Tracht des Dargestellten ein Mittel zur Datirung darbieten, auf Grund dessen man die Entstehung des Werkes in die Mitte des 18. Jahrhunderts wohl mit einiger Sicherheit wird ansetzen können. Soviel über die Arbeiten auch dieser beiden Meister, soweit sich dieselben mit Hilfe ihrer Bezeichnungen feststellen ließen.

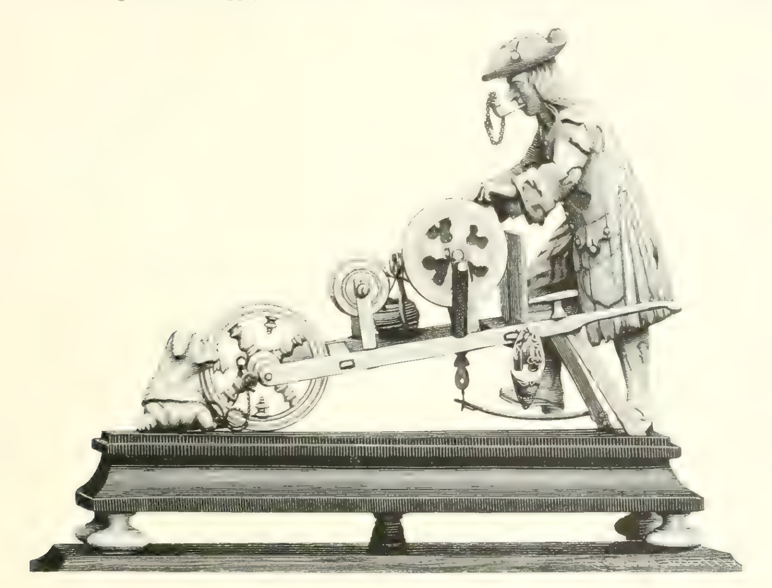


Fig. 4. Scheerenschleifergruppe, vermuthlich von C. A. Lücke d. älter. Gotha, Herzogl. Museum.

Ich wende mich zum Schlusse nochmals dem Leben der drei Künstler zu, um unter Berücksichtigung ihrer Werke und der in den Akten und der Litteratur über sie vorhandenen Nachrichten eine ungefähre Datirung derselben zu versuchen.

1) Siehe Bode und von Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. p. 149. Nr. 584. Vgl. auch Anmerk. 1, S. 107, 1. Sp.

2) Kugler liest aus dem Monogramm ebenfalls C. A. Lücke heraus. Dasselbe thut auch Ris-Paquot, Markes et Monogrammes I p. 105; doch ist die Signatur hier nicht ganz richtig wiedergegeben.

Angenommen, der Vater wäre im Jahre 1688, dem frühesten für ihn in Betracht kommenden Datum, etwa 20 Jahre alt gewesen, so wäre er um 1668 geboren und, bei der ferneren Annahme, dass er einige 60 Jahre alt geworden sei, gegen 1730 gestorben. Sein ältester Sohn *Johann Christoph Ludwig* würde alsdann, wenn wir ihn uns zur Zeit seines ersten öffentlichen Auftretens, 1728, im Alter von 25 Jahren denken, etwa 1703 und zwar vermutlich zu Dresden, wohin ja alle näheren Umstände weisen, geboren sein, während sein jüngerer Sohn, von dem wir aus Bernoulli's Bericht erfahren, dass er 1771 zu Danzig lebte und, wie er damals selbst sagt, bereits anfing alt zu werden, etwa 1710 das Licht der Welt erblickt hätte. Es muss aber der ältere und nicht dieser gewesen sein, der im Jahre 1780, wie die Akten des Schweriner Archivs ergeben, in Danzig gestorben ist; denn es heißt hier, dass der zu Danzig verstorbene *Lücke* keine Kinder, wohl aber ein Vermögen von 8000 Reichsthalern hinterlassen habe, was beides dem oben mitgeteilten Berichte Bernoulli's über die Familien- und Vermögensverhältnisse des *C. A. Lücke* ausdrücklich widerspricht. Es scheint demnach, dass beide Brüder während der letzten Zeit ihres Lebens in Danzig ansässig waren, wo sich auch der jüngere nach seiner Rückkehr aus Russland niedergelassen haben mag.

Offenbar hat aber der ältere seine Kunst hier nicht mehr ausgeübt, vermutlich weil er trotz, oder vielleicht gerade wegen, seiner abenteuerlichen Fahrten, vielleicht auch infolge seiner, seit 1767 in Dresden von neuem eröffneten Thätigkeit, sich ein Vermögen hatte erwerben können, das ihn in den Stand setzte, die letzten Jahre seines Lebens bequem und sorgenfrei zu verbringen.

Von seinem Sohn, der zur Zeit seines Aufenthaltes in Dänemark einige male flüchtig erwähnt wird [1]), hören wir nichts weiter. Ohne mich daher auf weitere Hypothesen hinsichtlich der Person desselben einzulassen, möchte ich doch am Schlusse dieses Aufsatzes eine Vermutung nicht unterdrücken, zu der sich mir gerade an dieser Stelle die beste Gelegenheit bietet.

Das Herzogliche Museum zu Braunschweig besitzt ein Elfenbeinmedaillon, das im „Führer" Nr. 399 p. 240 folgendermaßen beschrieben wird: „Büste einer älteren Frau mit Schuppenpanzer und aufgelösten Haaren, in erhobener Arbeit, dreiviertel nach rechts, im ovalen Schilde, der an drei Ketten hängt, die mit dem Bilde aus einem Stücke gemacht sind." Dieses Werk — übrigens keine sonderlich hervorragende Leistung und in nichts mit ähnlichen Arbeiten Cavalier's und Marchand's zu vergleichen — trägt am unteren Abschnitt der Büste eingraviert die Bezeichnung *E. F. Lüke.* Sollte dieser Künstler vielleicht identisch sein mit dem nicht näher bekannten Sohne von *Joh. Christoph Ludwig Lücke?* Die Arbeit an sich ist nicht charakteristisch genug, um sie mit Sicherheit dem 17. oder 18. Jahrhundert zuzuschreiben. Es läßt sich nicht einmal genau sagen, ob die dargestellte Person wirklich eine Frau und nicht vielmehr, was ich eher glauben möchte, das Bildnis irgend eines Fürsten in idealisirter Allongeperücke und Schuppenpanzer vorstellen soll, in der Tracht, wie sie die Bildhauer um 1700 und später mit Vorliebe fürstlichen Personen zu geben pflegten. Nichts spricht meines Erachtens dagegen, dieses Werk dem 18. Jahrhundert zuzuweisen, sodass wir möglicherweise in ihm eine Arbeit des jüngsten Gliedes dieser an tüchtigen Meistern so reichen Künstlerfamilie erkennen dürfen, über welche die Kunsthandbücher und Künstlerlexiken bisher so wenig sicheres boten. Durch die vorstehende Arbeit dürfte wenigstens in manchen Punkten Klarheit und Licht verbreitet sein, wenn ich auch offen bekenne, dass sie noch Raum genug für allerlei Hypothesen darbietet und manches ungelöst lässt, was aufzuhellen einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muss.

Dr. *CHR. SCHERER.*

1) Außer bei Nyrop a. a. O. wird derselbe in den Schweriner Akten einmal erwähnt. Es heißt darin, dass 1757 dem jungen Lück aus Flensburg, welcher Serenissimo einige Arbeiten seines Vaters gezeigt, 20 Rdl. gegeben wurden.





Kopfleiste von OTTO GREINER. Aus dem Werke: „Studien und Entwürfe älterer Meister“, herausgegeben von J. Vogel.

AUS DEM LEIPZIGER MUSEUM.

MIT ABBILDUNGEN.



Es wird manchen wundern, wenn er hört, dass das Kabinett der Kupferstiche und Handzeichnungen des Leipziger Museums, aus dem soeben eine schön ausgestattete Publikation ans Licht tritt,[1] erst vor etwa drei Jahren gegründet worden ist. Die alte Stadt des Buch- und Kunstdruckes, der Sitz des Kupferstichhandels und zahlreicher Liebhaber auf allen Gebieten der graphischen Künste, war so lange ohne jede nennenswerte öffentliche Sammlung dieser Art! Man müsste das unbegreiflich finden, wenn man sich nicht erinnerte, dass die Anfänge solcher Institute in der Regel von Persönlichkeiten herrühren, die eben nicht zu allen Zeiten und nicht überall sich in gleicher Weise vorfinden. Was wären die Wiener Sammlungen ohne einen Rudolf II. und Leopold Wilhelm, ohne den Prinzen Eugen und den Herzog Albert von Sachsen-Teschen? Die meisten europäischen Museen sind Gründungen kunstfreundlicher Fürstenhöfe. Dazu kamen die Stifter aus dem Bürgertum, denen vornehmlich manche deutschen Mittelstädte ihren öffentlichen Kunstbesitz verdanken. So Frankfurt die reichen Sammlungen des Städel'schen Instituts, ebenso Leipzig den Kern seiner städtischen Gemäldegalerie, die Sammlung des Konsuls Schletter, die wir Älteren in frühen Jugendtagen noch in den kunsterfüllten Räumen der Wohnung des edlen Stifters gesehen haben.

Auch das jüngste Kind des Leipziger Museums das Kupferstich- und Handzeichnungen-Kabinett, ist eine solche Schöpfung bürgerlicher Stifter. Rudolf Benno v. Römer vermachte dem Museum 1871 seine wertvolle Kupferstichsammlung, in der namentlich das Werk D. Chodowiecki's trefflich vertreten ist. Dazu kamen (1865 und 1891) die Demiani'schen und Meyer'schen Stiftungen, welche der Sammlung reiche Mappen mit modernen Handzeichnungen und Aquarellen zuführten. Die älteren Meister sind in erster Linie durch die Gehler'sche Sammlung repräsentirt, welche zu der hier besprochenen Publikation das Material darbot.

Johann August Otto Gehler, in Leipzig 1762 geboren und 1822 dortselbst als Hofrat und Kriminalrichter verstorben, gehörte dem zu Anfang unsres Jahrhunderts in Leipzig versammelten Kreise von Kunstfreunden an, dessen Seele der bekannte Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz war. Außer dem „possierlich eifrigen Gehler“, wie ihn Rochlitz in einem an Goethe gerichteten Briefe nennt, waren u. a. der als Baumeister und Architekturforscher wohlverdiente Chr. Ludw. Stieglitz, Hofrat Joh. G. Keil, Veit Hans Schnorr v. Carolsfeld, der Vater des Historienmalers, endlich der als Kenner und Sammler hochgeschätzte J. Aug. Gottl. Weigel Mitglieder dieser Gesellschaft, welche jeden Sonnabend Abend zum Austausch ihrer Erfahrungen, zur Besprechung neuer Erscheinungen und Acquisitionen und zu heiteren Mahlzeiten sich zusammenfand.

Gehler scheint bei dem Erwerb seiner Handzeichnungen alter Meister speciell durch Rochlitz unterstützt und geleitet worden zu sein. Eine große Anzahl von Blättern wird aus der Winkler'schen Sammlung stammen;

1) *Studien und Entwürfe älterer Meister* im Städtischen Museum zu Leipzig. Fünfunddreißig Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit Text von *Julius Vogel*. Mit zwei Zierleisten von *Max Klinger* und *Otto Greiner*. Leipzig, K. W. Hiersemann. Fol.



andere mag Gehler bei Kunsthändlern erworben haben, die zur Messe nach Leipzig kamen. Für die meisten ist die Provenienz nicht nachzuweisen. Dass unter den 1295 Stücken, welche die Sammlung zählt, viel Mittelgut ist und dass manche Blätter falsche Namen tragen, ist bei der Weitherzigkeit der damaligen Kritik im Allgemeinen und bei der Dilettantenhaftigkeit des Sammlers leicht erklärlich. Offenbar hatte Gehler seinen Ehrgeiz darein gesetzt, alle irgendwie hervorragenden Schulen und Meister vertreten zu haben. Selbst die Chinesen und Japaner fehlen nicht. Den Namen nach sind nur die Portugiesen und Spanier ohne Repräsentation geblieben. — Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen vorhanden, von der Zeit Schongauer's angefangen bis auf die Julius Schnorr's.

Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogel'schen Publikation wieder. Dieselbe weist siebzehn Tafeln mit niederländischen, zehn mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figurirt Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. — Sämtliche Blätter, Zeichnungen wie Aquarelle, sind in technisch tadelloser Wiedergabe genau Facsimile reproduzirt, die farbigen Nachbildungen, wie z. B. die des aquarellirten Blattes von Simon de Vlieger, mit ganz besonderer Sorgfalt. Alle Blätter liegen vertieft in Passepartouts, was wir wohl bei Originalen am Platze, für Nachbildungen dagegen übertrieben luxuriös und für das Einbinden unbequem finden. — Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte. Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie in artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart. — Als nicht homogen wollen uns die beiden Zierleisten von M. Klinger und O. Greiner erscheinen. Diese hätten besser in eine Publikation der modernen Handzeichnungen des Museums gepasst, wie

Handzeichnung von HANS HOLBEIN d. A.
Aus „Studien und Entwürfe älterer Meister.“

wir sie von dem Verfasser wohl in nicht zu ferner Zukunft erwarten dürfen.

Schließlich noch einige Worte über die unserer Anzeige beigegebenen Proben, welche wir der Freundlichkeit des Verlegers zu danken haben. Die erste derselben ist ein Prachtblatt von dem älteren, die zweite ein nicht minder schönes von dem jüngeren Holbein. Die erste bildet das Gegenstück zu einer entsprechenden Zeichnung im Städel'schen Institut; beide sind Entwürfe für Altarflügel, vielleicht für den 1504—8 entstandenen Altar in S. Moritz zu Augsburg, wie Janitschek meinte. Die Zeichnung ist ein neuer Beweis für die künstlerische Bedeutung des älteren Holbein, dessen reiche Phantasie, dessen Schönheitssinn und Naturbeherrschung daraus hell hervorleuchten. In üppiger Fülle prangt das zweite Blatt, die Madonna mit dem Kinde von dem jüngeren Holbein vom Jahre 1519. Alle Kraft des aufbrechenden Talentes kommt darin zu Tage. Als dritte Probe wählen wir die Ausgießung des heil. Geistes von Charles Lebrun. Der Meister des Zeitalters Louis XIV. zeigt sich hier als von echter Empfindung durchdrungen, dabei höchst edel in den Formen und kundig der großen Lehre der Renaissance, dass nichts den würdigen Stil der Historienmalerei wirkungsvoller zu unterstützen vermag, als eine in ernstem Rhythmus sich bewegende Architektur. *C. v. L.*



Handzeichnung von CH. LEBRUN. Aus dem Werke: „Studien und Entwürfe älterer Meister."

KLEINE MITTEILUNGEN.

BÜCHERSCHAU.

A. Springer, *Raffael und Michelangelo.* Dritte Auflage. Leipzig, 1895. E. A. Seemann. 2 Bände. gr.-8⁰.

Nach Anton Springer's Tode ist eine neue Auflage seines Werkes „Raffael und Michelangelo" notwendig geworden, die der Sohn pietätvoll und schonend ins Werk gesetzt hat. Der Herausgeber betont, dass er im Wesentlichen einen unveränderten Abdruck des Textes der zweiten Auflage giebt. Dafür trägt er in den Anmerkungen sorgfältig die wichtigsten Aufstellungen der neueren Forschung nach, in Rücksicht auf die gebotene Raumbeschränkung allerdings mehr referirend als kritisirend, und die Frage nach der Echtheit der Handzeichnungen nur ausnahmsweise streifend. Die Änderungen im Texte beschränken sich auf ganz vereinzelte Stellen, wie etwa die Aufnahme des Wickhoff'schen Nachweises, dass die Wahl der Themata in der Stanza della Segnatura durch die ursprüngliche Bestimmung des Raumes zur Bibliothek bedingt ist. Eine solche maßvolle Zurückhaltung dürfte gerade bei diesem Meisterwerke des zu früh verstorbenen großen Lehrers wohlbegründet sein. Einmal hat die neuere Forschung doch das Antlitz jener beiden großen Künstler nicht in so wesentlich veränderten Zügen uns gezeigt, dass Springer's Arbeit weit überholt erschiene. Dann aber behält das Buch als abgerundetes Kunstwerk, als eine jener so seltenen wissenschaftlich gediegenen Arbeiten in populärer Form doch seinen bleibenden Wert. Die Verflechtung der Schicksale beider Männer, das Einweben geschichtlicher und litterarischer Beziehungen, die doch nicht überwuchern und nirgends die historische Darstellung zum historischen Romane umprägen, die vornehme Betrachtungsweise, und die ebenso vornehme, klare und schöne Sprache lassen das Buch als ein einheitliches, in sich abgeschlossenes Kunstwerk erscheinen, an dem eben nicht herumgeflickt werden darf, ohne die ursprüngliche Erscheinung zu schädigen. Die Zurückhaltung gegenüber der Aufnahme neuer Theorieen, gegenüber der Timoteo Viti-Frage, der Umwertung Michelangelesker Jugendarbeiten durch Wölfflin, Raffaelischer Handzeichnungen durch Lermolieff, Schmarsow etc. (die Albertina-Studie zur Ostiaschlacht wird noch als unzweifelhaft echt bezeichnet, die Federzeichnung der Albertina (p. 47) dürfte wohl richtiger nach dem Cascinaschlachtkarton und nicht als Studie zum Karton bezeichnet werden) giebt dem Buche den für Nicht-Specialisten bedeutenden Vorzug, dass weitläufige Erörterung von Streitfragen wegfällt. Für das größere, kunstliebende Publikum ist der Wert der neuen Ausgabe außerordentlich erhöht durch die wesentliche Steigerung der Illustrationen. Alles Minderwertige ist durch neues Material ersetzt und die Zahl der Abbildungen bedeutend vermehrt. Ungenügende Holzschnitte sind durch Zinknetzdrucke von z. T. wundervoller Schärfe und Feinheit ersetzt, man sehe z. B. die Transfiguration in Band II, p. 193, die Übersichtstafel der Decke der Sixtina gegen einen größeren, scharfen Lichtdruck ausgewechselt, vor allem aber eine ganz bedeutende Reihe von bisher nicht abgebildeten Werken in guten Zinknetzdrucken gegeben[1]). Weggelassen ist die höchst anfechtbare Zeichnung des Dresdener Kabinetts (Br. 81). Vor allem dienen dem Buche aber eine Reihe neuerdings hinzugekommener Heliogravüren zum Schmucke, so dass es, da auch der Einband sehr geschmackvoll ausgestattet ist, sich in völlig verjüngter und verschönter Form darstellt. Die Verweisungen auf die Stiche nach Raffael und Michelangelo sind durchgehends fortgelassen, was angesichts der Verbreitung der Photographie sich völlig rechtfertigt, wenn nicht eine Ergänzung dieser Angaben zu einem Raffaelstecherverzeichnis beabsichtigt wurde. Die Korrektur ist überaus sorgfältig, so dass nur wenige Druckfehler (p. 330, Z. 10 v. u. durch statt dann) sich finden, für die Anmerkungen ist eine praktischere Nummerirung eingeführt, die Anmerkungen kleiner gedruckt, kurz es ist alles gethan, um dem Buche eine handliche und seines inneren Wertes würdige äußere Form zu geben.

M. SCH.

1) Wir behalten uns vor, unseren Lesern im nächsten Hefte einige Proben davon vorzuführen. D. R.

ZU UNSERER RADIRUNG.

* *Vor der Wallfahrtskirche.* Radirung von *F. Krostewitz* nach dem Gemälde von *Wilhelm Hasemann.* Seit etwa anderthalb Jahrzehnten lebt der Maler dieses im Besitze der großherzoglichen Kunsthalle in Karlsruhe befindlichen Bildes mitten unter den Landleuten, deren Schilderung er sich zur Aufgabe seines Lebens gemacht hat — unter den Schwarzwälder Bauern. Jeder, der einmal die Schwarzwaldbahn befahren hat, hat von der Höhe des Bahndammes tief unter sich das lieblich im Wiesenthal gelegene Dorf Gutach zwischen Hausach und Hornberg gesehen. Hier hat sich Hasemann in einem Hause niedergelassen, das sich äußerlich ganz und gar nicht von dem charakteristischen Typus des Schwarzwälder Bauernhauses unterscheidet, desto mehr Schätze aber in seinem Innern birgt. Hasemann ist nämlich zugleich auch ein eifriger Sammler, der von der alten Kultur des Schwarzwaldes, von Trachten, Schmuckstücken, Geräten und Erzeugnissen des häuslichen Gewerbfleißes zu erhalten sucht, was noch zu retten ist. Die Volkstrachten freilich sieht er noch auf den lebendigen Leibern seiner Dorfgenossen. Gerade im Gutachthal sind sie noch nicht durch die städtische Mode unterdrückt worden, und dass sich gerade hier die kleidsamsten Trachten, namentlich unter den Frauen und Mädchen, erhalten haben, bereitet dem Malerauge eine tägliche Augenweide, die größte aber, wenn an Sonn- und hohen Feiertagen der Feststaat aus den Truhen hervorgeholt wird. Seitdem Hasemann zuerst auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1883 durch den Studienkopf eines Mädchens aus dem Mühlenbachthal (s. Zeitschrift f. b. K. 1884 S. 160), den er später noch mehrere Male wiederholen musste, in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, hat er sich zumeist als Illustrator oder in Einzelfiguren oder kleinen Gruppenbildern bewährt. Zu einem figurenreichen Gesamtbilde hat er seine Studien zum erstenmale in der Scene „vor der Wallfahrtskirche" zusammengefasst, und damit tritt er dicht an die Seite seiner berühmten Vorgänger auf diesem Sondergebiete des deutschen volkstümlichen Genrebildes, an die Seite von Vautier und Knaus. Mit Vautier harmonirt er ganz besonders in der Naivetät der Auffassung und in der ruhigen, lauteren Klarheit des Kolorits, die mit der wilden Experimentirsucht der „Modernen" nichts gemein hat.

A. R.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







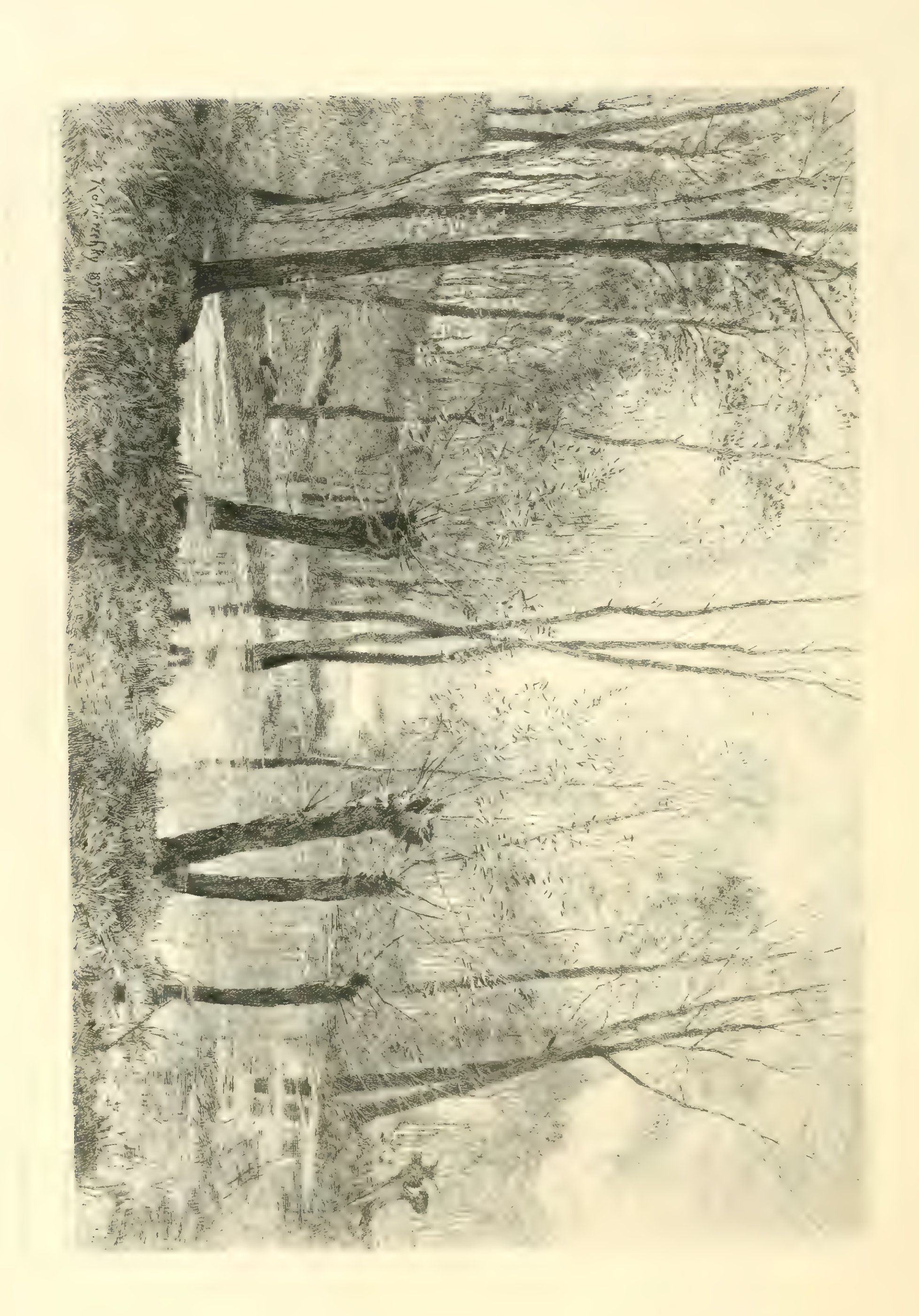






Fig. 2. Südseite des Salzburger Hofes (Palas).

EINE VERSCHWUNDENE BISCHOFSPFALZ.

VON PROFESSOR *C. TH. POHLIG.*

MIT ABBILDUNGEN.



NTER den deutschen Städten, welche bereits im frühesten Mittelalter eine hochentwickelte Kultur aufweisen, muss man Regensburg in erster Reihe nennen.

Schon zur Zeit der Römer spielte Regensburg als befestigter Platz eine bedeutende Rolle, und nach den Stürmen der Völkerwanderung sehen wir diese Stadt sich allmählich zu einem Kulturcentrum von hervorragender Bedeutung entwickeln. Sowohl unter den bayerischen Herzögen der Agilolfinger, welche in Regensburg residirten, als auch unter den Karolingern, welche die Stadt von einer herzoglichen zu einer königlichen und kaiserlichen Residenz erhoben, wurde das Emporblühen Regensburgs mächtig gefördert. Dazu kommt noch, daß Regensburg als Metropole eines weitausgedehnten Bistums in jener Zeit, wo die Geistlichkeit fast ausschließlich die Trägerin der Kultur war, den geistigen Mittelpunkt für einen großen Teil des südöstlichen Deutschlands bildete. Die eigentliche Blütezeit erstreckte sich auf die folgenden Jahrhunderte, unter den sächsischen, fränkischen und schwäbischen Kaisern; sie fällt im Wesentlichen zusammen mit der Entwicklung des romanischen Stiles. Die Handelsverbindungen mit Italien, mit den Donauländern und dem südlichen Russland brachten Reichtum und Wohlhabenheit unter die Bevölkerung, was seinerseits wieder dazu beitrug, die Kunst- und Gewerbthätigkeit mächtig zu fördern. Zeugen davon sind eine Fülle von romanischen Bauwerken kirchlichen und profanen Charakters, die damals entstanden, und die zum Teil noch auf unsere Zeit gekommen sind.

Was die kirchlichen Bauten jener Zeit betrifft, so haben sich dieselben der Natur der Sache nach allenthalben in weit größerer Zahl erhalten, als die weltlichen Gebäude. Auch in Regensburg sind nur wenige Überreste jener alten Profanarchitektur auf uns gekommen, und doch war gerade diese Stadt reich an romanischen Bauten weltlichen Charakters. Neben der altberühmten steinernen Donaubrücke, die als Muster solider Bauart heute noch so fest steht, wie vor siebenhundert Jahren, entstand eine große Zahl ansehnlicher Gebäude als Absteigequartiere von Fürsten, Rittern und Prälaten während der Reichstage; es entstanden eigene Herbergen auswärtiger Klöster, ferner eine Reihe von Domherrn-

höfen, sowie jene burgartigen, mit mächtigen Streittürmen und krenelirten Mauern versehenen Häuser des Bürgeradels, der sogenannten „Geschlechter", von denen noch einige als imponirende Denkmale bürgerlichen Selbstbewusstseins und Wohlstandes auf unsere Zeit gekommen sind.

Eines der hervorragendsten Profangebäude jener Periode war der Salzburger Hof, eine Bischofspfalz von bedeutsamer Anlage und reicher Ausstattung. Derselbe war das Absteigequartier der Erzbischöfe von Salzburg, wenn dieselben während der Reichstage in Regensburg Hof hielten, oder bei Synoden anwesend waren. Dieses interessante Gebäude, das allerdings im Laufe der Zeit mancherlei Umgestaltungen erlebte, wurde in den Jahren 1893 — 1895 abgebrochen, um Raum für ein neues Postgebäude und für die Domfreiheit zu gewinnen.

Der Platz, auf dem der Salzburger Hof und die angrenzenden, ebenfalls abgebrochenen Gebäude standen, ist althistorischer Boden. Hier stand das römische Prätorium, und mancherlei Funde aus jener Zeit wurden bei den Fundirungsarbeiten des neuen Postgebäudes zu Tage gefördert. Außer verschiedenen römischen Münzen und einigen Bronzefigürchen kamen in einer Tiefe von $5^1/_2$ m vier quadratische Sockelplatten und eine gut erhaltene Säulenbasis mit einem Schaftdurchmesser von 56 cm zum Vorschein. Man war hier auf eine Säulenhalle des Prätoriums gestoßen. Eine 1,80 m dicke Mauer, auf welche die Westmauer des Turmes vom Salzburger Hof fundirt war, ist wahrscheinlich auch römischen Ursprungs, denn bis an diese Stelle hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach das Prätorium erstreckt.

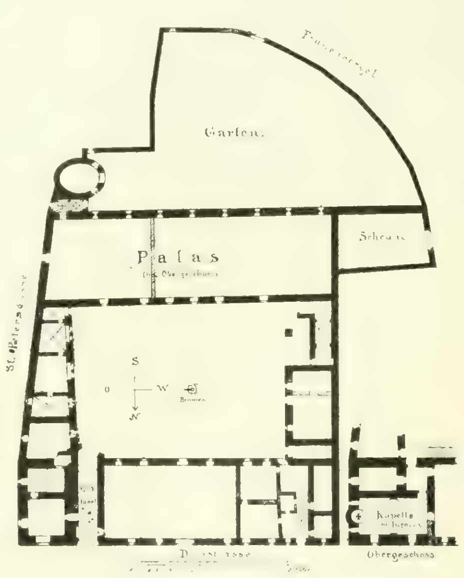


Fig. 1. Der Salzburger Hof. Grundplan vom Jahre 1810.

Der Salzburger Hof war ein ziemlich umfangreiches Häusergeviert mit geräumigem Hof und nach rückwärts anschließendem Garten. In dem gegen Norden, das ist gegen die Domstraße, gelegenen Vorderhause befanden sich die Herrschafts- und Amtsräume, sowie die älteste Einfahrt. An der nordöstlichen Ecke überragte ein viereckiger Turm das Gebäude. Das erste und zweite Obergeschoss dieses Turmes nahm eine Kapelle ein, welche dem h. Rupert geweiht war. In dem rückwärts, gegen Süden gelegenen Flügel befand sich ein großer Festsaal, der sogenannte Palas. Die schmalen Seitenflügel im Osten und Westen enthielten Stallungen und Wirtschaftsräume, sowie Wohnungen für die Dienstleute. In der Mitte des Hofes befand sich der bei solchen Anlagen niemals fehlende Brunnen.

Ursprünglich kaiserliches Kammergut, wurde der Hof von Kaiser Otto II. im Jahre 976 dem Erzbischof Friedrich I. von Salzburg verliehen, damit er und seine Nachfolger während der Reichstage in eigener Herberg Hof halten konnten. Die ersten Baulichkeiten werden wohl sehr primitiv gewesen sein und kommen hier nicht weiter in Betracht. Was uns hauptsächlich interessirt, ist ein im 12. Jahrhundert entstandener künstlerisch angelegter Bau, von dem zahlreiche Reste auf uns gekommen sind. Beim Abbruch des Gebäudes fanden sich neben einigen offen zu Tage tretenden romanischen Fenstern und anderen Baugliedern eine Menge von Architekturteilen und Skulpturresten vor, die teils unter dem Verputz zum Vorschein kamen, teils bei einem späteren Umbau als Mauersteine verwendet waren. Es fanden sich Rundbogenfenster der verschiedensten Art und Größe, Portalteile, Bogenfriese, einzelne Kapitelle, Tragsteine und Skulpturreste. Alle diese Funde, von denen ein Teil den Sammlungen des historischen Vereins der Oberpfalz und von Regensburg einverleibt wurde, lassen den Reichtum und die Pracht dieses Bauwerkes nur ahnen; sie reichen leider nicht aus, um ein vollständig getreues Bild des Salzburger Hofes aus jener Zeit zu geben.

Es drängt sich nun zunächst die Frage auf: Wann und von wem ist dieser Prachtbau aufgeführt worden? Die Bauzeit lässt sich annähernd bestimmen durch die stilistischen Merkmale, welche die verschiedenen Bau- und Skulpturreste zur Schau tragen. Diese weisen in überwiegender Mehrzahl auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hin.

Nicht so einfach ist bei dem Mangel urkundlicher Nachrichten die Beantwortung der Frage, wer den Salzburger Hof gebaut hat. Der Zeit nach kommen in Betracht die Erzbischöfe Adalbert und Konrad III. von Salzburg. Adalbert war Erzbischof von 1168—1177, in welch letzterem Jahre er das Pontifikat niederlegte. An seine Stelle trat Konrad von Wittelsbach, bisher als

Konrad I. Erzbischof von Mainz. Er regierte als Konrad III. bis 1183, um dann wieder das Erzbistum Mainz zu übernehmen, während Adalbert zum zweiten Male Erzbischof von Salzburg wurde und bis zu seinem im Jahre 1200 erfolgten Tode verblieb. Im gleichen Jahre starb auch Konrad von Wittelsbach. Die zeitlich vorhergehenden Salzburger Erzbischöfe Eberhard I. (1147—1164) und Konrad II. (1164—1168) dürften für den Bau des Salzburger Hofes kaum ernstlich in Betracht kommen; es finden sich wenigstens keine Anhaltspunkte vor, welche zu der Annahme berechtigen, dass von dieser Seite überhaupt irgendwelche größere bauliche Unternehmungen ausgegangen wären.

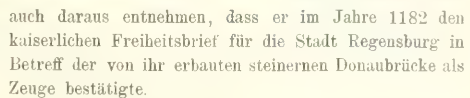
Vergleicht man nun die Gesamtthätigkeit der beiden in Frage kommenden Persönlichkeiten, Adalbert und Konrad,[1] so wird man den Eindruck gewinnen, dass die größere Wahrscheinlichkeit, den Salzburger Hof erbaut zu haben, für Konrad spricht.

Konrad von Wittelsbach war der Bruder des Pfalzgrafen Otto, dem 1180 das Herzogtum Bayern verliehen wurde. Konrad erhielt seine erste Erziehung in Salzburg, war daselbst Domherr, von 1161 bis 1177 Erzbischof von Mainz und als solcher Reichserzkanzler, von 1177 — 1183 Erzbischof von Salzburg und von 1183 — 1200 wiederum Erzbischof von Mainz. Er war einer der bedeutendsten Männer seiner Zeit, dabei ein eifriger Freund und Förderer der Künste, besonders der Baukunst.

Spuren seiner Bauthätigkeit begegnen wir in Aschaffenburg, wo ein Tympanon von rotem Sandstein an der dortigen Pfarrkirche seinen Namen trägt. Das Tympanon enthält ein Relief der Mutter Gottes mit dem Jesukinde; rechts davon befindet sich die h. Katharina, links der Evangelist Johannes. An der stark abbrevirten und verwitterten Umschrift erkennt man die Worte: Archiepiscopus Mogunt. Cunr.[1] Hauptsächlich aber ist es der Dom zu Mainz, um den sich Konrad große Verdienste erworben hat. Es wurden unter ihm nicht nur beträchtliche Arbeiten an den östlichen Teilen des Domes ausgeführt, sondern er hat auch den Grund zu dem großartigen Chorbau am Westende des Domes gelegt.[2]

Als Reichserzkanzler war Konrad von Wittelsbach die rechte Hand Kaiser Friedrich's I. Er war daher auch viel um den Kaiser, der sich mit Vorliebe in seinem neuerbauten Palast in Gelnhausen aufhielt. Diese prächtige Kaiserpfalz, von der wir leider nur noch die Ruinen bewundern können, gehörte zu dem Schönsten und Bedeutendsten, was die Profanarchitektur des 12. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Kein Wunder, wenn der kunstbegeisterte und baulustige Kanzler daraus die Anregung schöpfte, den ursprünglich jedenfalls sehr primitiven Salzburger Hof in Regensburg zu einer Bischofspfalz von künstlerischer Bedeutung umzugestalten. Sein Interesse für bauliche Schöpfungen dürfen wir unter anderem wohl

Fig. 3. Fenster am Westbau des Salzburger Hofes.



auch daraus entnehmen, dass er im Jahre 1182 den kaiserlichen Freiheitsbrief für die Stadt Regensburg in Betreff der von ihr erbauten steinernen Donaubrücke als Zeuge bestätigte.

Die Anlage des Salzburger Hofes darf wohl als typisch für eine Reihe großer Bauanlagen des frühen Mittelalters betrachtet werden. Sie war schon von Anfang an die oben skizzirte, nämlich in der Domstraße das Herrenhaus mit dem Eckturm und der Hauskapelle, in den Seitenflügeln die Stallungen, Wirtschaftsräume und die Wohnungen der Dienstleute, und im rückwärtigen

1) Vergleiche Dr. Cornelius Will, Regesten zur Geschichte der Mainzer Erzbischöfe, II. Band, Innsbruck 1885; ferner desselben Verf. Konrad v. Wittelsbach, Kardinal, Erzbischof von Mainz und Salzburg, deutscher Reichserzkanzler, Regensburg bei Pustet, 1880; desgleichen Dr. Andreas v. Meiller, Regesten zur Geschichte der Salzburger Erzbischöfe, Wien 1866.

1) Vergleiche Kittel, Die Bauornamente Aschaffenburgs. Programm der Gewerbeschule Aschaffenburg, 1854/55.



2) Vergleiche Dr. F. Schneider. Der Dom zu Mainz. Zeitschrift für Bauwesen, 34. Jahrgang.

Flügel der Palas Auffallend muss es erscheinen, dass schon hundert Jahre später ein teilweiser Umbau wegen drohenden Einsturzes sich als notwendig erwies. Es betraf dies den südlichen und westlichen Flügel, wie noch des Näheren dargethan werden soll.



Fig. 4. Fenster am Ostbau des Salzburger Hofes.

Einer Nachricht aus dem Jahre 1277 zufolge sah sich der Erzbischof Friedrich II. von Salzburg veranlasst, den Kindern des Regensburger Ratsgeschlechters Friedrich Daum gegen jährliche Verabreichung von 3 Pfund Pfeffer den Salzburger Hof auf Leib zu verleihen, zugleich mit der Bedingung, dass auf den Umbau des Hofes binnen drei Jahren die Summe von 50 Pfund Pfennigen zu verwenden sei. In dieser Zeit — von 1277—1280 — fand also ein teilweiser Umbau statt.

Nach dem Aussterben des Daum'schen Geschlechtes ging der Salzburger Hof an einige andere Regensburger Ratsgeschlechter über, nämlich an die Sitauer, die Läutwin's und Ingolstetter. Wer von da ab — Mitte des

15. Jahrhunderts — mit dem Salzburger Hof beliehen wurde, das entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls aber blieben die Erzbischöfe Eigentümer des Hofes bis zur Säkularisation, und sie behielten sich auch bei den Verleihungen das Recht der Mitbenutzung vor. Dies beweist ein aus Stein gemeißeltes Wappen des Erzstiftes aus dem Ende des 15. Jahrhunderts unter Leonhard von Keutschach, das ursprünglich über dem Portal eingemauert war. Außerdem aber wissen wir, dass später zu wiederholten Malen die Erzbischöfe mit großem Gefolge im Salzburger Hofe wohnten, so z. B. während der Reichstage von 1532 und 1576.[1]) Zu dem Reichstage von 1532 hatte der Erzbischof sogar gegen 80 Pferde mitgebracht. Während des Reichstages von 1576 fand mehrmals große Galatafel im Salzburger Hof statt, wozu der Kaiser und hohe Fürstlichkeiten zu Gaste geladen waren. So speiste am 13., 14. und 15. August Herzog Albrecht von Bayern beim Erzbischof und am 15. August nahmen auch der Kaiser Maximilian II., die Kaiserin und der Kurfürst August von Sachsen an der Tafel teil. Die Angabe Schuegrafs,[2]) dass der Salzburger Hof von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab dem Domkapitel in Regensburg gehörte, scheint auf Irrtum zu beruhen. Sie wurde jedenfalls durch den Umstand veranlasst, dass im Garten des Salzburger Hofes einige Domherrnwappen angebracht waren. Diese gehörten jedoch ursprünglich nicht zum Salzburger Hof, sondern zu einem Domherrngebäude, welches nebst der Kilianskapelle an die Rückseite des Salzburger Hofes grenzte, aber bereits im dreißigjährigen Krieg bei der Einnahme der Stadt durch Bernhard v. Weimar, anno 1633, zu grunde ging.

Nach der Säkularisation kam der Hof vorübergehend in den Besitz des Kaufmanns a Marca, von dem ihn der Färbermeister Götz kaufte. Der erstere hatte den Salzburger Hof nur kurze Zeit, denn schon aus dem Jahre 1810 datiren die für Götz angefertigten Pläne zu dem Umbau der Gebäude. Durch diesen Umbau ging das meiste, was noch Altertümliches an dem Hofe vorhanden war, zu grunde, und nur an den Seitenflügeln und im Rückgebäude blieben noch einige ältere Partieen übrig.

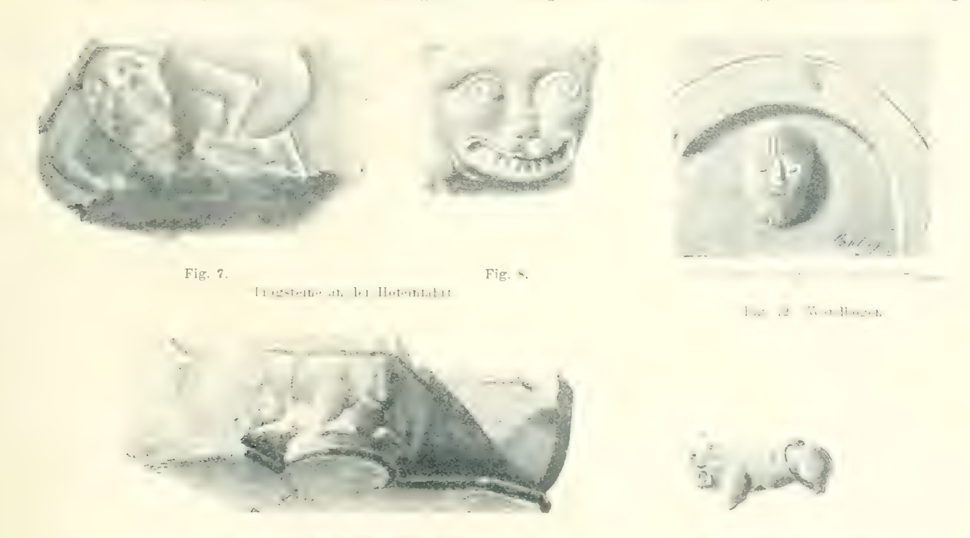


Fig. 7. Fig. 8. [illegible]

[illegible]

Fig. 9. Kapitell von einem Portal

[illegible]

Das Vorderhaus an der Domstraße wurde vollständig modernisirt und am Rückgebäude wurde der obere Teil der Palasmauer gegen den Garten zu abgebrochen, um einer Vorrichtung für Färbereizwecke Platz zu machen. Bis zum Jahre 1893 blieb der Salzburger Hof im Besitze der Familie Götz. In diesem Jahre wurde der Süd-, West- und Ostflügel abgebrochen, während der Nordbau an der Domstraße erst im Winter 1894 auf 95 niedergelegt wurde. Die Stadt hatte das ganze Grundstück um die Summe von 340000 M. erworben, um es zum Teil für das neue Postgebäude abzutreten, zum anderen Teil aber zur Erweiterung der Domstraße zu verwenden.

Wie bereits erwähnt, war die Anlage des Gebäudes ein Viereck, dessen nördlicher Trakt den Hauptbau mit den herrschaftlichen Räumen umschloss, während der gegen-

1) Vergleiche Hugo Graf v. Walderdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896 und die Widmann'sche Chronik von Oefele.

2) Regensburger Hauskapellen, Unterhaltungsblatt der Regensburger Zeitung, 1842, Nr. 44.



Fig. 10. Teil eines Tympanons.

überliegende Südflügel den großen Festsaal, die beiden Seitenflügel aber Wirtschaftsräume, Stallungen und Wohnungen für die Dienstleute enthielten. Bei den Abbruchsarbeiten hat sich nun herausgestellt, dass der im 13. Jahrhundert ausgeführte Umbau sich auf den Süd- und Westflügel beschränkt hat. In diesen beiden Flügeln, hauptsächlich aber in dem den Palas enthaltenden Südflügel, fanden sich beträchtliche Überreste von älteren Bauteilen — Säulenkapitelle und Basen, Portalreste, ornamentale und figürliche Skulpturteile — eingemauert, d. h. an Stelle gewöhnlicher Mauersteine verwendet, während am Nord- und Ostbau nichts dergleichen gefunden wurde. Hier war vielmehr noch das alte Mauerwerk mit den ursprünglichen zwei- und dreiteiligen Rundbogenfenstern aus dem 12. Jahrhundert vorhanden. Aber nur eines dieser Fenster, und zwar am Ostflügel, war ganz unversehrt und offen geblieben (Fig. 4), die andern waren alle im Laufe der Zeit zugemauert worden, während daneben andere Fenster durchgebrochen wurden. Die Mehrzahl der alten Fenster wurde beim Abbruch bloßgelegt, so z. B. am Nordbau sechs dreiteilige Rundbogenfenster, je drei an der Straßen- und drei an der Hofseite. Fig. 5 und 6 geben je eine Abbildung dieser Fenster. Am Ostflügel kamen, außer dem obenerwähnten, unter Fig. 4 abgebildeten Fenster, mehrere zweiteilige Fenster zum Vorschein, von denen die Figuren 18, 19 und 20 einige Details geben. Ebendaher rührt ein Fenster mit eleganten Würfelkapitellen. Diese letzteren zeigen auf vertieftem Grunde ein Kleeblatt, auf dem erhöhten halbkreisförmigen Rande eine Diamantschnur (Fig. 23). Ferner befand sich im Nordbau die älteste Einfahrt, tonnenförmig überwölbt und gegen die Hofseite in Kämpferhöhe mit Tragsteinen geschmückt, von denen der eine einen Löwen (Fig. 7), der andere eine zusammengekauerte männliche Gestalt (Fig. 8) zeigt.



Fig. 5. Fenster am Nordbau.

Von den im Palas eingemauert gefundenen Teilen des älteren, aus dem 12. Jahrhundert stammenden Baues sind vor allem die Reste eines großen Portales bemerkenswert. Es fanden sich davon Sockel und Kapitell, Teile der Bogenlaibung mit 18 cm dicken Rundstäben, welche noch Spuren von farbiger Bemalung in Rot, Blau, Grün und Gelb aufwiesen; ferner die obere Hälfte eines Tympanons, dessen Durchmesser sich auf 1,70 m berechnet. Das stark beschädigte, in drei Absätzen für die ganze Thürlaibung gear-



Fig. 11. Teil eines Bogenfrieses.

beitete Kapitell (Fig. 9), wie auch der Sockel lassen erkennen, dass nur eine Mittelsäule vorgesehen war, außen und innen aber gerade, bezw. abgeschrägte Eckpfeiler, vielleicht mit ornamentalem Schmuck versehen, vorhanden waren. Der mittlere Teil des Kapitells ist mit zwei Tiergestalten geschmückt, welche gegen die vorspringende Ecke in einen gemeinsamen Kopf zusammenlaufen. Der Kopf ist der eines Bären, während der um den Leib geschlungene Schweif und die Andeutung einer Mähne auf einen Löwen hinweisen. Der Sockel hat die gleiche Grundform wie das Kapitell und zeigt die attische Basis mit Eckknollen. Höchst eigentümlich ist das Tympanon, von dem Fig. 10 ein Bruchstück giebt. Es enthält Weinranken in grotesker Verschlingung mit etlichen kleinen Trauben. Dieses Bruchstück war ebenfalls im Palas eingemauert und zwar als Treppenstufe vor einer Thür, mit der skulptirten Seite nach unten, welchem Umstande die verhältnismäßig gute Erhaltung zu danken war.

Im Palas wurden ferner eingemauert gefunden: Teile eines reichverzierten Bogenfrieses (Fig. 11), zwei Blendbögen, jeder mit dem Relief eines Kopfes en face (Fig. 12), an denen die primitive Behandlung der Haupt- und Barthaare bemerkenswert ist. Merkwürdig erscheint die vollkommen rund gearbeitete Figur einer kleinen Löwin aus feinkörnigem Sandstein, nur 26 cm lang. Dieselbe kam in zwei Stücke auseinander gebrochen mit fehlenden Beinen zum Vorschein (Fig. 13). Weiter wurden gefunden: ein Gesimsstück mit kleinem Bogenfries (Fig. 14), eine aus verschlungenen Ringen bestehende fortlaufende Kämpferverzierung und eine größere Anzahl von Kapitellen, von denen nur etliche näher bezeichnet werden sollen. Originell ist das Würfelkapitell (Fig. 15), dessen eine Seitenfläche gegen die Mitte schräg ausgetieft erscheint, so dass ein senkrechter Rundstab Platz findet, der von dem den Säulenschaft abschließenden Wulst aus bis zur Deckplatte hinaufgeht. Eigentümlich erscheint auch die kleine Säule (Fig. 16) mit schwerem, unregelmäßig geformtem Kelchkapitell. Dieses ist auf zwei Seiten mit pflanzlichem Flachornament bedeckt, während an den beiden anderen Seiten stark erhabene Tierfiguren angebracht waren, von denen jedoch nur mehr einzelne Bruchstücke vom Körper und von den Beinen sichtbar sind. Die Säulenbasis hat neben drei einfachen Eckknollen ein fein gegliedertes Eckblatt. Nicht

Fig. 6. Fenster am Nordbau

minder auffallend sind die Eckstücke mit Ecksäule (Fig. 21 u. 22), die offenbar von einem Eingange herrühren, und zwar ist Fig. 21 der linke obere, Fig. 22 der rechte untere Teil. Auffallend ist hier das verschnörkelte Kapitell und dessen Fortsetzung als Kämpferornament. Das eigentümliche Schnörkelwerk gemahnt an uralte Vorbilder und doch stammt es, wie der Eckknollen an der Säulenbasis bezeugt, ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert.

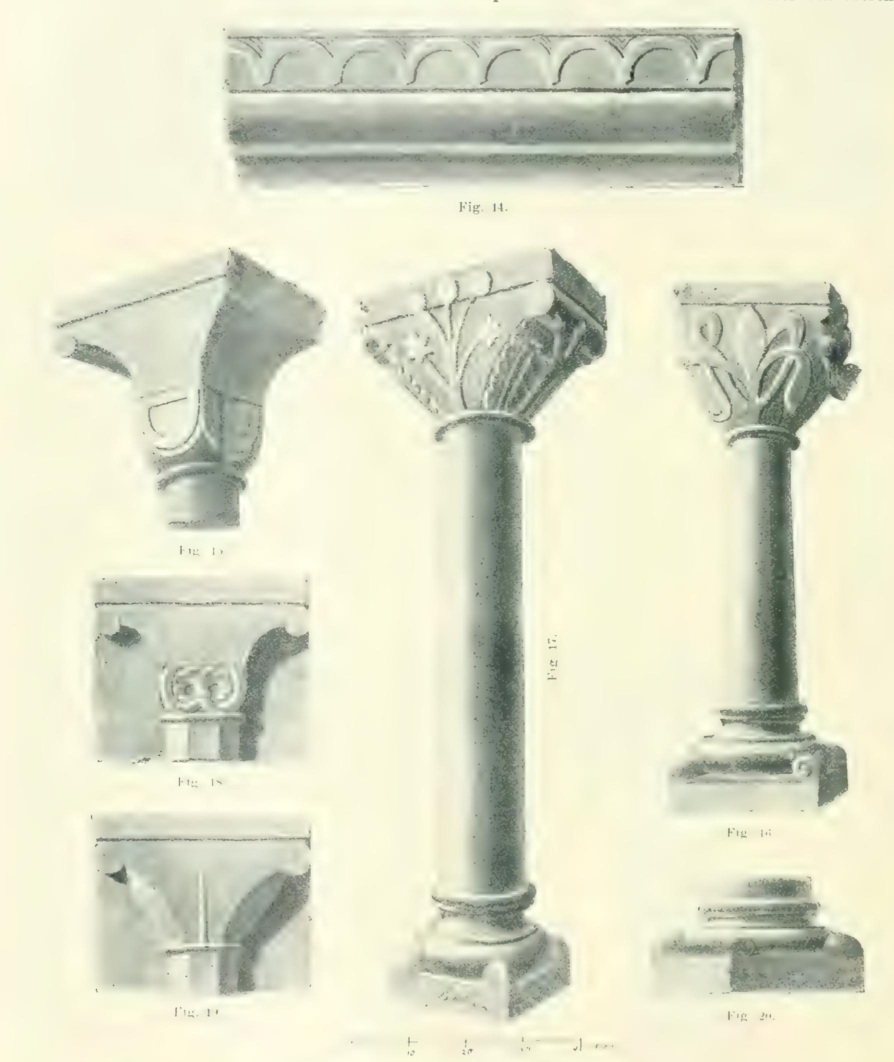


Fig. 14–20. Details des alten Salzburger Hofes.

Elegante Kapitellformen zeigen die Figg. 24 und 25. Fig. 24 ist ein Doppelkapitell von bereits sehr komplizirter Grundform. Die feinprofilirte kreisrunde Deckplatte tritt vorne und seitlich über den oberen rechteckigen Abschluss hervor, eine Grundform, welche erst im spätromanischen Stil auftritt. In ähnlicher Weise findet sich dies an dem zierlichen Volutenkapitell (Fig. 25). Auch das reiche, mit Kristallen besetzte Kämpferornament (Fig. 27) gehört dieser Zeit an. (Schluss folgt.)



MEISTERWERKE GRIECHISCHER PLASTIK IN NEUER BELEUCHTUNG.

MIT ABBILDUNGEN.

NGESICHTS der Vollbilder künstlerischer Individualitäten, welche die Kunstgeschichte der neueren Zeit mit wachsender Sicherheit aus der Fülle ihrer Urkunden wiedererstehen lässt, wird immer mächtiger auch in der Forschung, die der Kunst des Altertums zugewendet ist, der Wunsch lebendig, in gleicher Weise in dem Nachlass der Antike hinter dem Bildwerke die Persönlichkeit in ihrem Werden und Wollen aufzudecken und im breiten, deutlich erkennbaren Flusse der Formen und Ideen die Anregungen der einzelnen bahnbrechenden Meister aufzuspüren.

Aber freilich fehlen hier die geschlossenen Reihen äußerer Zeugnisse, und nur langsam und zögernd erschließt der griechische Boden Originalwerke, die ihre Schöpfer mit Namen nennen. Da wird es schwer, sich in Geduld zu meistern und Funden der Zukunft die vielen Lücken unserer Kenntnis zur Ergänzung zu überlassen. Immer wieder wendet sich daher der Blick auf unseren alten Museenbestand zurück mit der Frage, ob nicht hier noch manches Rätsels Lösung verborgen liege, die nur deshalb nicht gefunden wurde, weil der Suchende die Kunst des Sehens nicht verstand.

Von solchem Gedanken getrieben, hat vor kurzem ein durch reiche Denkmälerkenntnis und Kombinationsgabe ausgezeichneter Forscher die Durchmusterung unseres Antikenbesitzes in großem Maßstabe wieder aufgenommen, um darin die Kopieen der alten Meisterwerke aufzuzeigen,[1]) und wirklich, fast alle sollen sie wieder gefunden sein, die altberühmten Statuen klangvoller Herkunft, und noch viele dazu, von denen bisher kein Zeugnis meldete, — ach wenn es doch wahr wäre!

In einem dicken Buche von siebeneinhalb Hundert Seiten, das der Verleger mit seltener Freigebigkeit ausgestattet hat, hat Furtwängler die wiedergewonnenen Meisterwerke in Dutzendreihen vor uns ausgebreitet. Einer solchen Fülle gegenüber müssen wir uns begnügen, einiges wenige herauszuheben, um die Art der Führung zu erproben, die uns ein neues Land der Erkenntnis zu erschließen verheißt.

Ein glanzvoller Name eröffnet den Reigen, — eine Statue des Dresdener Museums (Abb. 1) wird als Kopie der Athene Lemnia des Phidias aufgezeigt. Der Torso dieser Dresdener Statue war schon von Puchstein als Nachbildung der Lemnia in Anspruch genommen worden, doch galt bisher der unbehelmte Kopf, der in früheren Jahren der Statue aufgesetzt worden war, als fremder Zusatz. Dieser Kopf, der, wie Flasch gesehen hat, den gleichen Typus wiedergiebt, wie ein berühmter Bologneser Kopf (Abb. 2), wird von Furtwängler als zugehörig betrachtet, und da man schon bisher geneigt war, sich die Lemnia als friedliche Athena ohne Helm vorzustellen, so gilt die Thatsache, dass der Kopf der Dresdener Figur keinen Helm trug, als eine weitere Stütze für die Vermutung, dass hier wirklich eine Kopie der etwa 440 v. Chr. gefertigten Lemnia vorliege.

Die Art, wie der Kopf zwar nicht an den Bruchrändern, wohl aber „im Kern des Halses“ dem Torso aufpasse, wird mit solcher Bestimmtheit als beweiskräftig bezeichnet, dass man nur zögernd die Bedenken geltend machen darf, zu denen die ergänzte Statue und ihre Deutung Anlass geben. Auffallend erscheint zunächst die unverhältnismäßige Zartheit des Kopfes und der harte Widerstreit zwischen der Richtung des Antlitzes und der Bewegung von Körper und Armen; auch stimmt der Kopf weder im geistigen Ausdruck noch in der Haartracht zu den statuarischen Athenatypen des fünften Jahrhunderts, und ist vollends von dem Kopfe der Phidiasschen Parthenos im ganzen Aufbau der Formen wesentlich verschieden. Daher möchten wir die Entscheidung der Frage, ob die äußeren Thatsachen, welche jetzt für die Zusammenfügung der so lange als nicht zusammengehörig betrachteten Teile ins Feld geführt werden, stark genug sind, die aus inneren Gründen geschöpften Bedenken zu besiegen, gerne bis zu nochmaliger genauer Nachprüfung verschoben sehen.

Für Furtwängler bildet die Dresdener Athene be-

1 Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen von *Adolf Furtwängler*. Mit 140 Textbildern und 32 Lichtdrucktafeln in Mappe. Leipzig Berlin. Verlag von Giesecke und Devrient 1893. 4.

reits einen festen Ausgangspunkt, von dem aus der ganze künstlerische Entwicklungsgang des Phidias sich erschließen lässt. Die Analyse der Lemnia und ihrer Vorstufen lehre — so wird uns gesagt — „dass es nicht wahrscheinlich sei, den Beginn von Phidias' Thätigkeit mehr als etwa ein Jahrzehnt vor die Lemnia zu verlegen". Wir wissen nicht, auf welche psychologischen oder kunstgeschichtlichen Werdegesetze eine solche Zeitabschätzung sich gründen dürfte, aber es kann wenig Zutrauen erwecken, wenn im Zusammenhang damit — entgegen dem Zeugnis des Pausanias — sowohl das Goldelfenbeinbild von Pellene als auch die Athenestatue zu Platää und das marathonische Weihgeschenk in Delphi dem Phidias abgesprochen werden; denn die Voraussetzung, dass diese Werke, weil sie in Beziehung zu den Perserkriegen stehen, schon um 480 entstanden seien, wird man nicht teilen mögen. Die zahlreichen Kunstschöpfungen, zu denen die Perserkriege Anlass gegeben haben, sind gewiß in ihrer Mehrzahl nicht in den Jahren der heißesten Kämpfe sondern erst in den folgenden Jahrzehnten entstanden; bevor wir aber die Möglichkeit leugnen, dass Phidias um 450 mit großen Aufgaben beschäftigt war, müssen wir noch weitere Beweise abwarten.



Abb. 1 Athenastatue in Dresden.

Die Athene Promachos auf der Akropolis lässt Furtwängler zwar als eine Stiftung aus der Zeit um 440, aber nicht als ein Werk des Phidias gelten. Obwohl er (mit K. Lange) den Torso Medici eben seines Phidias'schen Charakters wegen für eine Kopie der Promachos hält, glaubt er doch das Urbild nicht Phidias selbst (wie Pausanias überliefert), sondern einem zeitgenössischen Künstler Praxiteles zuschreiben zu sollen, gestützt auf einen Scholiasten des Rhetors Aristides, der Praxiteles — schlechtweg — als Schöpfer des Werkes nennt. Aber das ist eine überaus unsichere Grundlage, da bei der zerfahrenen Kenntnislosigkeit dieses Gewährsmanns der Verdacht naheliegt, dass der Name des Praxiteles nur infolge einer thörichten Verwechslung, nicht aber auf Grund einer gelehrten Überlieferung, die den Vorzug vor der Nachricht des Pausanias verdiente, hier eine Stelle gefunden habe.

Furtwängler freilich gewinnt auf diesem Wege in dem Torso Medici ein Werk, aus dem sich die Eigenart jenes „älteren Praxiteles" erschließen lässt, und er weiß für dessen merkwürdig enge Verbindung mit Phidias noch ein weiteres Zeugnis beizubringen — in den Dioskuren von Monte Cavallo. Es ist bekannt, dass auf die Untersätze dieser Kolossalfiguren im 4. oder 5. Jahrhundert nach Chr. die Inschriften „opus Phidiae" und „opus Praxitelis" gesetzt worden sind. Diesen Bezeichnungen glaubt Furtwängler einen so hohen Grad von Verlässlichkeit zuschreiben zu dürfen, dass er es wirklich unternimmt, den einen der Dioskuren als ein Werk des Phidias, den anderen als ein Werk jenes stilverwandten älteren Praxiteles zu erweisen. Man kann gerne einräumen, dass die Bewegungsmotive der Figuren und manche Einzelheiten ihrer Formen und Maßverhältnisse auf die Zeit des Phidias zurückweisen — aber Phidiasisch in diesem Sinne sind gar viele Werke der folgenden Jahrhunderte, die den Einfluss der Schöpfungen Perikleischer Zeit nicht verleugnen können. Wie weit aber die unmittelbaren Vorbilder der Dioskuren schon von der Zeit des Phidias abstanden, das lehrt ein Blick auf die Köpfe der Jünglinge (Abb. 3), deren Pathos die Werke des Skopas und seiner Nachfolger bereits voraussetzt und zu den Ausdrucksformen der pergamenischen Epoche überleitet. Man sehe nur den unruhig geöffneten Mund, die geschwellten Nasenflügel, die leidenschaftlich, fast in dämonischer Wildheit aufgerissenen Augen, die vorgewölbte, reichgegliederte Stirne, das gesträubte Haar, das an der Charakteristik der inneren Erregung teilhat, den heftigen Ruck in der Bewegung des Kopfes! So laut scheint mir die Sprache dieser Formen, dass ich glaube, ihr gegenüber werden die spätrömischen Aufschriften auch in Zukunft, — so wie bisher, — als Erfindung einer an Kenntnissen und Kunstverständnis gleich armen Zeit zu gelten haben, die dem so sehr in die Augen fallenden Paare von Kolossalfiguren in naiver Willkür die beiden berühmtesten Künstlernamen des Altertums zuteilte.

Auch die Werke anderer Zeitgenossen und Vorgänger des Phidias versucht Furtwängler, von der

Lemnia ausgehend, ausfindig zu machen. Als fester Punkt nach oben dient dabei die Stilstufe des Hageladas, dem Furtwängler bei früherer Gelegenheit Statuen eines bestimmten Standmotivs zuzuweisen versucht hat. So wird beispielsweise die bekannte Apollonstatue von Mantua dem einmal als Lehrer des Phidias genannten Hegias zugewiesen, weil sie einerseits der „Schule des Hageladas“ angehöre, andererseits dem sog. Apollon „aus den Thermen“, den Petersen dem Phidias zugeschrieben hat, nahestehe. Es ist klar, dass bei dem Mangel jedes sicheren Anhaltspunktes eine solche Abgrenzung künstlerischer Individualitäten nur auf rein subjektivem Ermessen sich aufbauen kann; und Gleiches gilt von dem Versuche, Anfang und Ende der Entwicklung eines einzelnen Künstlers abzustecken, wo nur ein einziges seiner Werke bekannt ist, das ebensowohl an dem einen wie dem andern Grenzpunkt seiner Thätigkeit stehen könnte. Die Wahl der Zirkelöffnung, mit der von diesem einen Punkte aus ein größerer oder kleinerer Kreis geschlagen wird, ist dabei dem freien Belieben anheimgegeben. Und in der Regel sind es sehr weite Kreise, die Furtwängler der künstlerischen Bethätigung seiner Meister zieht.



Abb. [illegible] Kopf der Athena in Bologna

So wird uns Kallimachos als ein Künstler geschildert, der sowohl die Koren vom Erechtheion und die Skulpturen des Niketempels als auch zahlreiche, nach Art und Zeit weit auseinanderliegende archaistische Reliefs gefertigt habe. Überaus reich bedacht erscheint auch Kresilas, ein Zeitgenosse des Phidias, dessen Kunstart wir aus seiner Perikles-Herme (Abb. 5) kennen. Daran reiht Furtwängler — außer einem Neapeler Torso, der mit beachtenswerten Gründen auf ein dem Kresilas zugeschriebenes Bildwerk eines tödlich verwundeten Kämpfers zurückgeführt wird, — des weitern die Pallas von Velletri, die sog. „Kapitolinische“ Amazone, die schon Jahn dem Kresilas zugeeignet hatte, den Münchener Diomedes und noch vieles andere, — wir müssen ihm die Gefolgschaft versagen, noch lange bevor sich ihm am Ende seines verschlungenen Pfades auch die Meduse Rondanini als ein Werk desselben Kresilas offenbart, der den Perikles geschaffen!

Wie hier die unter einem Namen zusammengefassten Stücke Gleichartigkeit und Einheitlichkeit des Stils vermissen lassen, so giebt anderswo auch schon die erste Verknüpfung eines Künstlernamens mit einer Statuenreihe zu Bedenken Anlass. Von den Werken des Euphranor können wir bisher nur eine ungenügende Vorstellung aus den kleinen Nachbildungen seines „bonus eventus“ gewinnen, die Fröhner auf römischen Medaillons erkannt hat. Die Beobachtung, dass diese Figur ein ähnliches Standmotiv zeigt, wie der „Dionysos von Tivoli“, nimmt Furtwängler zum Anlass, um die Dionysosstatue als Werk des Euphranor zu beanspruchen und daraus ein Urteil über dessen künstlerische Persönlichkeit abzuleiten. Und doch kann weder jenes Standmotiv des „bonus eventus“ als charakteristisches Wahrzeichen einer künstlerischen Individualität gelten, noch lässt sich die Formgebung der Dionysosstatue mit dem vereinen, was wir aus litterarischer Überlieferung über Euphranor erfahren.

Wenn so vielfach schon die ersten Kettenfäden des glänzenden Gewebes lose zu zerflattern drohen, so mag dafür zunächst ein allzu sanguinisches Temperament verantwortlich sein, das sich dem berückenden Vollklang der eigenen Kombinationen zu rasch gefangen giebt und im Nu die Möglichkeiten zu Wahrscheinlichkeiten, die Wahrscheinlichkeiten zu Gewissheiten emporwachsen lässt.

Aber die größere Zahl der Schlüsse, die uns in dem neuen Buche bedenklich erscheinen, wurzelt doch tiefer in den methodischen Voraussetzungen, von denen Furtwängler bei seinem Versuche, unsern Denkmälerbestand kunstgeschichtlich zu ordnen, ausgegangen ist. Schon vorher habe ich angedeutet, dass er nur allzugeneigt ist, Werke, die in ihrer Anlage Phidias, Praxiteles, Polyklet oder einem anderen großen Meister verwandt erscheinen, auf diese Künstler selbst zurückzuführen

oder unter ihre Brüder, Schüler, Söhne aufzuteilen. Aber ein Großteil dieser Statuen steht, glaube ich, in viel loserer und entfernterer Abhängigkeit von jenen Vorbildern. So wie einzelne Motive und Ausdrucksformen, einmal vorgebildet, Gemeingut aller folgenden Zeiten werden, so sind auch ganze Stilrichtungen und die von ihnen geschaffenen Formenideale, die in dem einen oder andern Sinn einen Höhepunkt bezeichnen, für die folgenden Jahrhunderte mit vorbildlicher Gewalt lebendig geblieben, so lange das technische Können für die Nachahmung ausreichte. Nicht nur im letzten vorchristlichen Jahrhundert, für das man gemeiniglich eine „attische Renaissance“ zuzugestehen pflegt, auch schon im 4. und 3. Jahrhundert gab es neben den genialen Meistern, die ihren Epochen die Signatur eines neuen Geistes aufdrückten, Scharen von Künstlern, die, ähnlich den Akademikern neuerer Zeiten, im Sinne fertig überkommener, älterer Kunstideale arbeiteten, teils in bewusster Nacheiferung, teils in unbewusster Abhängigkeit. Diese Leute sind in ihrem bequemen Schaffen allzeit besonders berufen, den Tagesbedarf an Kunstwerken zu befriedigen, und wir werden uns daher nicht verwundern, wenn solche den Schöpfungen eines Phidias, Praxiteles, Polyklet bloß nachgeahmte und nachempfundene Werke auch in dem uns überlieferten Erbe ungleich zahlreicher vertreten sind, als wirkliche Kopieen nach Werken der Meister.

Abb. 3. Dioskur von Monte Cavallo

Furtwängler tritt allerdings an unsern Statuenbestand mit der Erwartung heran, dass uns „hier diejenige Auswahl aus den Meisterwerken der klassischen Epoche erhalten sei, die antiker Geschmack und Kennerschaft aus den Zeiten feinster Bildung getroffen hat“. Aber auch abgesehen davon, dass die letzte Auswahl unseres Skulpturenbesitzes von dem Zufall der Fundumstände bestimmt worden ist, muß die Hoffnung, in den vorhandenen Kopieen einer natürlichen Auslese griechischer Plastik zu begegnen, überaus optimistisch erscheinen. Denn gewiß sind, wie heute, so auch im Altertum, nicht allein das künstlerische Verdienst, sondern ebenso oft oder noch häufiger die dekorative Verwendbarkeit, die ansprechende Gefälligkeit des Motivs, ein gegenständliches Interesse oder sonst eine der tausend Zufälligkeiten, die ein Werk in Mode bringen, Anlass zu vielfacher Wiederholung geworden, sodass auch eine Statue, die in einer größeren Zahl von Repliken vorliegt, noch nicht das Werk eines bedeutenden Meisters zu sein braucht. Aber auch dort, wo wir in einer Kopie wirklich ein solches anerkennen dürfen, werden wir häufig noch über die Art, wie die Kopie zu verwerten sei, mit Furtwängler in Widerspruch geraten müssen. Furtwängler pflegt der stilkritischen Beurteilung eines Meisters eine bestimmte Kopie zugrundzulegen und Werke, die mit dieser Kopie stilistisch übereinzustimmen scheinen, als Arbeiten desselben Meisters anzuschließen; hierbei wird Einzelheiten der Meißelführung in der Bildung der Haare, des Ohres, der Augenbrauen, großes Gewicht zugemessen. Aber diese auf dem Felde der neueren Kunst vielfach mit Erfolg angewendete Betrachtungsweise erscheint hier auf ein Gebiet übertragen, wo sie keinen Erfolg beanspruchen kann; denn eine Methode, die den Künstler in seinen intimsten Eigenheiten zu belauschen sucht, kann nur bei originalen Arbeiten, nicht an Werken zweiter Hand fruchtbar werden, wo sie vielmehr Gefahr läuft, getäuscht von den Eigenheiten dieser zweiten Hand, Arbeiten desselben nachschaffenden Dekorateurs für Arbeiten eines Künstlers anzusehen. Von vornherein ist klar, dass die Zahl der Kopieen, die auch in solchen Einzelheiten ihr Vorbild getreu wiedergeben, nur äußerst gering sein kann; die große Mehrzahl der Besteller wie der Kopisten hat weder Interesse noch Verständnis für solche Feinheiten der formalen Durchführung. Die Verlässlichkeit einer Kopie bedarf daher immer erst eines Erweises, und dieser Erweis kann nur geführt werden durch beständiges Vergleichen mit den vorhandenen griechischen Originalen, die allein über die Art, wie in bestimmten Epochen und Einzelheiten aufgefasst, durchgebildet wurden,

zuverlässig aufklären können. Gerade in diesem Punkt aber lässt es Furtwängler sehr fehlen. Während der ganze Fortschritt, den wir seit Winckelmann in der Erkenntnis antiker Kunst gemacht haben, in erster Linie auf unserer wachsenden Vertrautheit mit Originalarbeiten beruht, wird in dem neuen Buche, das doch im Sinne modernster Kunstauffassung zu wirken wünschte, den Originalen in ganz untergeordneter Weise Rücksicht geschenkt und damit die Grundlage vernachlässigt, die allein tragfähig für stilistische Untersuchungen ist.

Diese grundsätzlichen Bedenken, welche die Betrachtungsweise der „Meisterwerke" im allgemeinen treffen, schließen aber natürlich nicht aus, dass unter der reichen Fülle von Beobachtungen und Vermutungen, die uns in übersprudelndem Reichtum entgegentreten, auch nicht wenige sind, die auf Beachtung und Geltung Anspruch erheben können; und auch dort, wo man der regen Kombinationsgabe des Verfassers mehr Widerspruch als Glauben entgegenbringt, wird ihr das Verdienst der Anregung bleiben. Aus der großen Zahl brennender Fragen, die in dem Buche behandelt werden, mag hier nur die eine und die andere, die im Vordergrunde des Interesse's weiterer Kreise steht, gestreift werden. Dabei können wir auf die vielfache Klärung, die die Exkurse über archaische Kunst bringen, nur im Vorübergehen hinweisen; insbesondere die Wiederherstellungsversuche des Kypseloskastens und des amyklä-

Abb. 1. Aphrodite in Petworth.

ischen Thrones erscheinen gegenüber den bisherigen Vorschlägen als ein bedeutender Fortschritt. Auch die vielen, mit den Tempeln der athenischen Akropolis verknüpften Probleme hat Furtwängler in neuer Weise zu lösen gesucht, für den alten Tempel und das Erechtheion allerdings, wie mir scheinen will, mit wenig Glück.

Bestechend, aber bei genauerer Prüfung nicht überzeugend, ist die für den Westgiebel des Parthenon vorgetragene Deutung. Wie man in der rechten Hälfte des Giebels die Familie des Kekrops erkannt hat, so möchte Furtwängler die entsprechenden Gruppen der andern Giebelhälfte auf Erechtheus mit seinen Töchtern deuten. Indem er die Figur auf dem Schoße der sitzenden Frau für männlich hält, — was noch nicht als gesichert gelten darf, — erklärt er die Gruppe für Ion und Kreusa, eine Benennung, die schweren sagengeschichtlichen Bedenken unterliegt. Noch weniger glaubhaft scheint es mir, dass die benachbarte Frauengestalt und die neben ihr befindlichen Kinder Oreithyia und die Boreaden darstellen sollen. Dass die Erechtheustochter, die von Boreas nach Thrakien entführt wird, hier, wo sie noch im Kreise ihrer Schwestern auf der Akropolis weilt, schon „proleptisch" mit ihren späterhin im Norden geborenen Söhnen ausgestattet worden sein soll, ist eine harte Zumutung für den Künstler, wie für die Beschauer. Zudem scheint die Zeichnung Carrey's eine ganz andere Gruppirung der Kinder nahezulegen, wie ja in der That der Wiener Bildhauer Karl Schwerzek bei seinem mit vieler Umsicht ausgeführten Wiederherstellungsversuch, — der wohl in diesen Blättern noch eine ausführlichere Erörterung finden wird — die Figuren in ganz verschiedener Weise angeordnet hat. Die Namen des Butes und Buzyges (und ihrer Frauen) endlich, die Furtwängler den beiden Eckgruppen giebt, haben, fürchte ich, den alten Athenern ebenso ferne gelegen, wie uns Modernen. Die gangbare Erklärung sieht in diesen Gestalten attische Flussgötter, die natürlich nicht als wesenlose Lokalpersonifikationen zu denken sind, sondern als lebendigwirkende Götter, als welche Ilissos und Kephisos in Sage und Kult uns entgegentreten. Mag man aber über die Namen streiten, so legt doch der Ostgiebel, wo Helios und Selene den festen Rahmen für die Handlung bilden, es nahe, auch in den Eckfiguren des Westgiebels göttliche Wesen zu erkennen, die am Rande des Burgbezirkes — im engeren oder weiteren Sinne — wohnend gedacht sind und, indem sie als Nachbarn bei dem Streit Athena's anwesend erscheinen, die Grenzen des Schauplatzes verdeutlichen helfen.

Für die Frauengestalten des Ostgiebels hält Furtwängler an den Namen der Horen und Moiren fest; in dem gemeiniglich Theseus oder Dionysos genannten Jüngling aber, den Brunn in poetisch empfundener Deutung Olympos benannt hat, möchte er den mythischen

Jäger Kephalos erkennen; der Platz, der dieser Figur zwischen Helios und den Horen angewiesen ist, muss jedoch dieser Vermutung wenig günstig erscheinen.

Nachdrücklicher fördern die stilkritischen Erörterungen über die verschiedenen Athletentypen in dem Polyklet gewidmeten Abschnitt; nur werden auch hier die Grenzen des Kunstgutes, das als individuelles Eigentum Polyklets zu betrachten ist, viel enger gezogen werden müssen. Oder dürften wir wirklich demselben Meister, dessen höchste Leistungen uns im Doryphoros und der Amazone erhalten sind, bloß auf Grund einzelner „Polykletischer" Maßverhältnisse und Motive auch jene liebenswürdigen Bilder jugendlicher Athleten zuschreiben, die in ihrer ausdrucksvollen Bewegtheit feinstes attisches Empfinden zu verraten scheinen? Sollten hier nicht vielmehr attische Künstler zum Ausdruck ihrer Gedanken sich einiger Wendungen der Polykletischen Formensprache bedient haben? Sind doch eine zeitlang „attische" und „Polykletische" Weise ungleich weniger scharf von einander geschieden, als wir gemeiniglich anzunehmen geneigt sind; das kann ein Vergleich des Doryphoros mit dem Theseus des Parthenons und dem Ares Borghese, der dem Theseus nächst verwandt ist, am besten lehren. Polyklet hat mit seinem Kanon eben nicht etwas fremdartig Neues geschaffen, sondern das im Flusse befindliche Schönheitsideal gleichsam auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung festgelegt und in schematischer Weise ausgebildet. Wie ihn dabei die Errungenschaften der attischen Schulen beeinflusst haben, so haben wiederum attische Künstler dem Formenreiz seiner ebenmäßigen Mustergestalten sich angepasst, ohne deswegen als Angehörige der Polykletischen Schule gelten zu können.

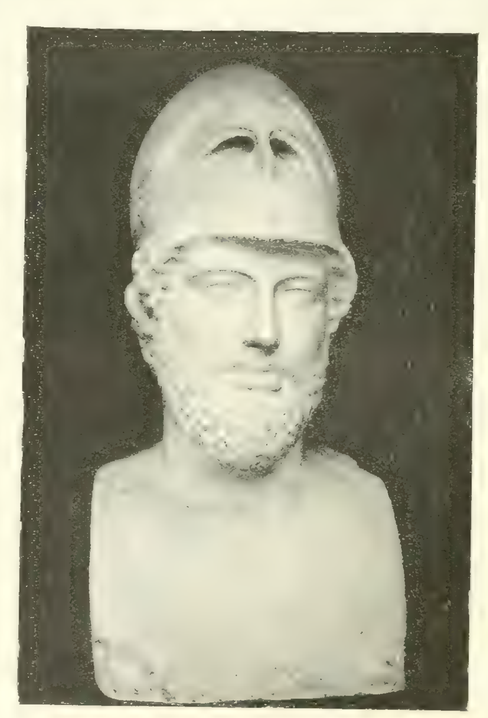


Abb. 5. Perikles im Britischen Museum

Von dem Vielen, was Furtwängler auf den Namen der Praxiteles getauft hat, wird, glaube ich nur weniges auf das Kerbholz des Künstlers selbst gesetzt werden dürfen. Auch den schönen Frauenkopf in der Sammlung Petworth (Abb. 4), der uns mit begeisterten Worten als Originalwerk des Praxiteles geschildert wird, würde ich nicht wagen, der Hand des Meisters zuzuerkennen; die Abbildung müsste sehr täuschen, wenn der Kopf mehr sein sollte als ein glücklich nachempfundenes Werk Praxitelischer Richtung aus jüngerer Zeit.

Die bis zum Überdruss umstrittenen Probleme der Venus von Milo sind auch von Furtwängler trotz eines großen Aufwandes von Scharfsinn zu keiner überzeugenden Erledigung gebracht worden. Sein neuer Ergänzungsvorschlag ergiebt in der gegensätzlichen Bewegung der beiden Seiten eine wenig harmonische Komposition; träfe er das Richtige, so hätte der Künstler kaum Ursache über die Verstümmelung zu klagen, die den günstigen Eindruck seines Werkes beträchtlich gefördert hätte. Ebensowenig vermöchten wir zu glauben, dass in dem Werk ältere Motive in so äußerlicher Manier zusammengeschweißt seien, wie Furtwängler annimmt. Auch der zeitliche Ansatz (im ersten Jahrh. v. Chr.) scheint mir zu spät für dieses griechische Original, das seinem Gewandstil nach etwa in der Mitte steht zwischen der Nike von Samothrake und den Frauengestalten von Pergamon.

Für die Fülle der verschiedenartigsten Denkmäler, die Furtwängler, auf Grund einer seltenen Vertrautheit mit den europäischen Museen, in allen diesen Einzeluntersuchungen herangezogen und verarbeitet hat, haben wir Ursache ihm dankbar zu sein; vieles, was bisher nur einem kleineren Kreise von Fachgenossen bekannt war, ist hier an die breite Heeresstraße der Forschung herausgestellt. Von den einzelnen Werken werden jedesmal lange Listen von Repliken gegeben, die den zukünftigen Ordnern unseres Statuenbestandes willkommenes Material zur Nachprüfung bieten werden. Als Fundgrube von Notizen und Nachweisen wird daher das Buch auf lange hinaus nicht entbehrt werden können. Auch in der Geschichte der archäologischen Forschung wird ihm eine Rolle gewahrt bleiben, aber wohl in einem anderen Sinne, als der Verfasser beabsichtigt hat. Wir glauben, dass gerade die Kühnheit, mit der darin die heute der Forschung gezogenen Grenzen überschritten sind, wieder

zur Selbstzucht und zur strengeren Beobachtung dieser Grenzen zurückweisen wird.

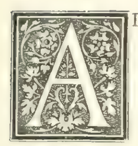
Man muss eines guten Namens durch anderweitige wissenschaftliche Leistungen sicher sein, um sich auf Bahnen zu begeben, auf denen ein Neuling den Ruf eines gewissenhaften Forschers leichter verscherzen als erwerben könnte. Wir mögen geneigt sein, die Kraft der Phantasie zu bewundern, die mit glücklichem Selbstvertrauen die widerstrebenden Trümmer der Überlieferung auf dem schwanken Boden von Möglichkeiten zu einem blendenden Bau emportürmt: aber trotz des sicheren Tones des Vortrages wird auch der unselbständige Beurteiler sich bewusst werden müssen, dass solche phantasievolle Gruppirung der Thatsachen nicht pragmatische Geschichte zu ersetzen vermag. Von den Zielen, denen Furtwängler nachstrebt, werden viele für immer unerreichbar bleiben. Aber auch von dem Erreichbaren trennt uns heute noch eine weite, weite Kluft, die nicht mit ungestümer Ungeduld in kühnen Sätzen sich überspringen, wohl aber mit ernster ehrlicher Kleinarbeit allmählich sich überbrücken lassen wird.

EMIL REISCH.

HERMANN PRELL'S NEUESTE WANDGEMÄLDE.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.



ALS wir im ersten Hefte dieses Jahrganges der „Zeitschrift" einen Überblick über die letzten Schöpfungen auf dem Gebiete der Monumentalmalerei in Preußen gaben, schlossen wir mit dem Versprechen, auf eine der geist- und gehaltvollsten dieser Schöpfungen noch näher einzugehen und unseren Lesern eine Probe davon in einer Radirung vorzuführen. Es handelte sich um die Wandgemälde, die Hermann Prell, jetzt Professor an der Kunstakademie in Dresden, während der Jahre 1893 und 1894 im oberen Treppenhause des Schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau in reiner Freskotechnik ausgeführt hat. Bei der Wahl, die wir getroffen hatten, stellte es sich schließlich heraus, dass von einer Radirung abgesehen und eine Photogravüre vorgezogen werden musste, die bei der durch das Format unserer Zeitschrift bedingten starken Verkleinerung den koloristischen Qualitäten des Originals in höherem Grade gerecht wird als die Radirung.[1])

Als Prell an seine Aufgabe herantrat, fand er bereits, abgesehen von der architektonischen Gestaltung des auszuschmückenden Raumes, an die sich jeder Monumentalmaler halten muss, etwas Gegebenes, zum Anschluss Reizendes oder Zwingendes vor. Über dem sich auf quadratischem Grundriss erhebenden oberen Treppenhaus, das die Mitte des ganzen Gebäudes einnimmt, wölbt sich eine flache, über dem Hauptgesims in einer Scheitelhöhe von 22,50 m aufsteigende Kuppel. Sie und ihre Zwickel hatten bereits durch den Maler Johannes Schaller und den Bildhauer Otto Lessing in Berlin eine malerische und plastische Dekoration erhalten, deren Inhalt die Anfänge der menschlichen Kultur durch Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heldensage veranschaulicht. Ein Zusammenhang zwischen diesen und den Fresken Prells erschien also als wünschenswert und geboten. Für diesen waren von den vier Wänden des oberen Treppenhauses nur zwei zur Verfügung: die Ost- und die Westseite, weil die Nord- und die Südseite durch je drei Glasthüren geöffnet sind, die den Zugang zu den Sälen der Gemäldegalerie vermitteln. Alle vier Wände besaßen bereits eine architektonische Gliederung durch Halbsäulen, zwischen denen an der Nord- und Südseite die Thüren angebracht sind. „An der Ost- und Westseite sind statt dessen 2,45 m über dem Fußboden je drei im Halbkreis geschlossene, durch jene Halbsäulen getrennte und von schmalen Pilasterstreifen umsäumte Felder von durchschnittlich 4,85 m Höhe und 2,40 m Breite zur Aufnahme von Malereien bestimmt. Glänzend polirter Stuckmarmor von tiefer Färbung überzieht die gesamte Architektur." Wir entnehmen diese Angabe der unten citirten, prächtigen Publikation,[1]) die Julius Janitsch, der Direktor des Breslauer Museums, mit einem erläuternden Texte versehen hat, der uns feinsinnig in den Gedankengang und die Absichten des Künstlers einführt, der hier zugleich ein Dichter war.

Mit zwei Voraussetzungen hatte sich dieser also abzufinden: einmal mit dem Anschluss an das in den Kuppelbildern angeschlagene Thema, andererseits mit der Dreiteilung des Raumes für seine beiden Bilder. Da

1) Wegen technischer Schwierigkeiten kann die Photogravüre erst dem nächsten Hefte beigegeben werden.
Die Verlagshandlung.

1) *Hermann Prell*, Fresken im Treppenhause des Schlesischen Museums der bildenden Künste zu Breslau. 5 Tafeln in Photogravüre. Text von *Julius Janitsch*. Berlin 1895, Verlag der Vereinigung der Kunstfreunde für amtliche Publikationen der kgl. Nationalgalerie. (A. Troitzsch.)



Empfang einer Danziger Gesandtschaft durch den Dogen Grimani in Venedig 1601. Nach dem Gemälde von HERMANN PRELL im Rathause zu Danzig

sich nach seiner Meinung beides nicht vereinigen ließ, hat er den Gedanken weitergesponnen, die architektonische Gliederung aber ignoriert oder doch wenigstens durch den Zusammenhang des landschaftlichen Hintergrundes aufgehoben, ganz wie es die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts gethan hatten, wenn sie Triptycha und noch mehrteiligere Flügelaltäre malten. Dass es Prell gelungen ist, durch die Einheitlichkeit seiner Komposition in der Erfindung wie in der Darstellung über die trennende, sich massig vordrängende Macht der Architektur zu triumphiren und doch jedes Feld auch zur vollen Wirkung als Einzelbild kommen zu lassen, ist einer der Hauptvorzüge dieses Freskencyklus. Für die Einzelnheiten, für das Gegenständliche seiner Komposition war dem Künstler freie Hand gelassen worden, und er hat denn auch, dank seiner gründlichen Bildung, das in ihn gesetzte Vertrauen glänzend gerechtfertigt.

Aus den Anfängen der Kultur erwuchs als feinste Blüte das Griechentum: der Kultus der Schönheit in allen ihren Erscheinungsformen, in der Religion, der bildenden und der musischen Kunst. Als das Griechentum mit seiner Nachahmung durch die Römer versunken war, baute sich auf den Trümmern der alten Welt die neue des Christentumes auf. Zu dem Sinnenkultus des Heidentums trat der Spiritualismus der neuen Lehre in Gegensatz. Zu ihm führten auch die großen Dichter des Mittelalters, und Dante, der Dichter des Himmels und der Hölle, sieht das höchste Ideal seines Glaubens und Wissens in dem triumphirenden und doch stets tröstenden Christus. Diese Grundgedanken verbinden die sechs oder vielmehr die beiden Wandmalereien. Die Ostwand des Treppenhauses ist der antiken Kultur gewidmet. In dem Mittelbilde thront Apollo auf einem Altar, der seine eigene Herme trägt. Zu dem altertümlichen Abbild seiner selbst ist der Gott in eigener Person herabgestiegen, um den Hellenen das Geschenk seiner göttlichen Kunst zu bringen. Hinter der Herme sind die drei Grazien zu einer anmutigen Gruppe vereint und im Vordergrunde, vor dem Altar, haben sich Greise und Jünglinge, Frauen, Mädchen und Kinder, „die Menschen des goldenen Zeitalters" gelagert, um dem Gesang und dem Saitenspiel des Gottes in seliger Selbstvergessenheit und Sorglosigkeit zu lauschen. Dass der Kultus der Schönheit die Grundlage der griechischen Kultur und Kunst ist, wird uns in dem Seitenbilde links durch eine der ältesten griechischen Mythen veranschaulicht: durch das Urteil des Paris. In richtiger und strenger Durchführung seiner Absicht hat der Künstler aber nicht den Moment vor der Entscheidung, dieses unendlich oft gebrauchte und missbrauchte Motiv, sondern den Augenblick nach dem Siege der himmlisch lächelnden Aphrodite dargestellt. Noch steht sie da in ihrer bezaubernden Schöne, in der stillen Einsamkeit eines Gebirgsthales, über welchem — nach des Künstlers freier Auffassung der Sage — der schneeige Gipfel des Olympos emporragt. Ihre Nebenbuhlerinnen sind längst entschwunden. Nur der auf einem Baumast sitzende, missgünstig herabblickende Pfau der Hera und die herumflatternde Eule der Athena erinnern noch an die Niederlage der beiden, die im Zorn das liebliche Waldthal verlassen haben. In frohem Genuss ihres Sieges gönnt Aphrodite den Anblick ihrer Reize dem troischen Hirten, der, vor Staunen „zur Statue entgeistert", noch immer den Apfel in der ausgestreckten Rechten hält, obwohl der hinter ihm stehende Eros ihn zu ermutigen scheint. Wir haben selten in der modernen Malerei — die Franzosen mit einbegriffen — eine so vollendet gezeichnete und modellirte, nackte Frauengestalt gesehen wie diese Aphrodite Prell's, und zugleich hat der Künstler in der Auffassung und der Behandlung der Landschaft, die in der Komposition durch und durch ideal und im einzelnen doch vollkommen realistisch ist, etwas hervorgebracht, das in seiner intimen Durchbildung und in der harmonischen, in jeder Einzelheit befriedigenden Gesamtwirkung über Preller, Kanoldt und Böcklin noch hinausgeht. Bei Monumentalmalereien gewinnt am Ende doch die strenge künstlerische Zucht das Übergewicht über die Genialität.

Unter der Erziehung des Apollon und der Aphrodite zum Kultus des Gesanges und der Schönheit regt sich im Volke der Hellenen die dichterische Kraft. Auf dem rechten Seitenbilde, wo das den Hintergrund aller drei Darstellungen bildende Gebirge steil in das Meer abfällt, steht auf einem Felsenvorsprung ein schlanker Jüngling neben dem Flügelross, das er an der Mähne zurückhält. Das edle Tier spitzt die Ohren; denn oben durch die Lüfte schwebt singend und musizirend der Chor der neun Musen der Sonne entgegen. Noch einen Augenblick, und der Jüngling wird sich auf den Rücken des Musenrosses schwingen, „um mit ihm — ein Bild dichterischen Strebens nach dem Unendlichen — in die lichten Höhen emporzusteigen".

Das dreiteilige Bild an der Westwand bringt die Vollendung der Ideale der antiken Kultur durch das Christentum ebenfalls in tiefer dichterischer Symbolik zur Anschauung. Aber im Gegensatz zu der lichten Heiterkeit, die das Bild der Ostseite durchdringt, herrschen hier Ernst und Strenge, der Kampf mit der Finsternis und das Ringen und Suchen bedrängter Seelen nach Christus, dem Heiland der Welt, der auf dem Mittelbilde in einer Engelsglorie über dem Brunnen des Lebens schwebt, zu dem heilige Männer und Frauen von allen Seiten herbeiströmen, um aus dem Brunnen zu schöpfen, der von mächtigen Cherubim umgeben wird. Einer von ihnen zieht einen am Brunnenrand niedergesunkenen müden Pilger, „das Bild der erlösungsbedürftigen Menschheit", tröstend zu sich empor. Auf dem Bilde zur Linken ist der Kampf mit den Mächten der Finsternis durch einen fahrenden Ritter dargestellt, der unter dem Schutze eines Engels mit flammendem Schwert einem Drachen, der ihm



Polensturm auf Weichselmünde. Wandgemälde von Professor H. Prell

in einer wilden Felsschlucht den Weg versperrt, die Lanze durch den Hals stößt. Im Gegensatz zu diesem Sinnbilde der durch Kampf und Finsternis zur Erkenntnis dringenden Seele sieht man auf dem rechten Seitenbilde, durch Dante veranschaulicht, „wie auch visionäres Schauen die Kluft zwischen beiden Welten zu überbrücken vermag". Wie der Sänger der göttlichen Komödie zum Himmel emporblickt, sieht er die Scharen der Verklärten und Erlösten, von Engeln geleitet, der hehren Gestalt in der Mitte, dem Heilande entgegenschweben. Und er soll selbst dieses Glückes teilhaftig werden! Schon ist ihm als Botin des Himmels Beatrice, die „schönste Blüte mittelalterlicher Frauenverehrung", eine Gestalt in langen fliessenden Schleiergewändern, wie sie Signorelli nicht hoheitsvoller, Botticelli nicht anmutiger gemalt hat, genaht. Sie legt die Linke auf die Schulter Dante's und weist mit der rechten auf den Erlöser, auf den Urquell der ewigen Seligkeit hin.

Mit der Tiefe und Genialität der dichterischen Erfindung steht die künstlerische Gestaltung in Zeichnung, Modellirung und Malerei, in der Komposition der Gruppen wie in der Charakteristik aller einzelnen Figuren auf gleicher Höhe. Indem sich Prell von dem überlieferten, architektonischen Kompositionsprinzip völlig frei machte, suchte er zugleich durch rein malerische Mittel zu wirken, so dass jedes Bild, von der Wand losgelöst, ebensogut als Tafelbild zur vollsten Geltung gelangen würde. Seine innige Vertrautheit mit der Freskotechnik hat ihn in den Stand gesetzt, koloristische Effekte zu erzielen, wie sie bisher noch niemals in dieser Technik erreicht worden sind. Darum hat Janitsch nicht zuviel gesagt, wenn er in der Vollendung dieser Fresken ein „künstlerisches und kunstgeschichtliches Ereignis von weittragender Wirkung" feiern zu dürfen glaubt. —

Leider sah sich der Künstler bei einem anderen Auftrage, der ihm bald nach Beendigung dieser Arbeit zu teil ward, gezwungen, auf die Freskotechnik, die er im Breslauer Museum zu hohen Ehren gebracht hatte, verzichten zu müssen. Zwei kunstbegeisterte Bürger Danzigs, die Gebrüder Jüncke, hatten eine Stiftung errichtet, aus deren Mitteln der Sitzungssaal der Stadtverordneten im Rathause mit sechs Wandgemälden aus der Geschichte der alten Hansastadt geschmückt werden sollte. Mit ihrer Ausführung wurden Prell, F. Röber in Düsseldorf, C. Röchling in Berlin u. a. beauftragt. Aber die überaus ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse des Saals verboten die Ausführung der Bilder an Ort und Stelle, und so waren die Künstler genötigt, sie in Temperafarben auf Leinwand zu malen. Prell war die für Entfaltung malerischen Glanzes sehr vorteilhafte Aufgabe zugefallen, zwei Ereignisse aus der Blütezeit Danzigs darzustellen, als seine Schiffe noch ihre Flaggen in allen befahrenen Meeren zeigten und die mächtige Handelsstadt noch eine Schar wehrhafter Männer ins Feld schicken konnte: die Abwehr des Polensturmes auf Weichselmünde im Jahre 1577 und die Übergabe eines Bildes von Danzig an den Dogen Marino Grimani im Jahre 1601. Unsere Abbildungen überheben uns einer näheren Beschreibung der beiden Gemälde, deren spitzbogige Form durch die Wandflächen bedingt wird, für die sie bestimmt waren.

Das erste Bild ist eine Kampfesscene, deren wildes Getümmel Prell mit einer dramatischen Kraft geschildert hat, der wir selbst in seinen Wandgemälden für das Rathaus in Hildesheim nicht begegnen. Obwohl seine Seele lieber im Lande der Phantasie als in der realen Wirklichkeit lebt, entfaltet er hier eine fast grauenhafte Naturwahrheit. Es ist auf den ersten Blick nicht leicht, die Komposition zu entwirren und ihren einzelnen Teilen nachzugehen — so fest haben sich die Stürmer und die Verteidiger in einander verbissen. Nachdem der Polenkönig Stefan Bathory den Danzigern, die ihm die Huldigung weigerten, bei Dirschau eine Niederlage beigebracht hatte, schickte er sich an, die Stadt selbst zu belagern. Zuvörderst musste aber das „Sperrfort" Danzigs, die Veste Weichselmünde, genommen werden. Zweimal wagten die Polen den Sturm; aber das zweitemal wurden sie mit so blutigen Köpfen, mit so schweren Verlusten heimgeschickt, dass der König sich genötigt sah, die Belagerung aufzuheben und Frieden zu schließen. Eine Episode aus diesem zweiten Sturme, den Angriff eines mit polnischen Kriegern gefüllten Bootes auf ein hölzernes, mit Kanonen bewehrtes Bollwerk schildert das Prell'sche Bild. Noch ist der Kampf nicht entschieden; aber aus den kräftigen Streichen der Verteidiger lässt sich bereits klar erkennen, auf welche Seite sich das Schlachtenglück neigen wird.

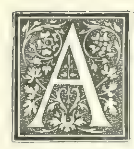
Zu dem wütenden Kampfe nordischer Krieger bildet die friedliche Idylle aus der Glanzzeit Venedigs einen scharfen Gegensatz. Auf der obersten Stufe der Treppe, die zu seinem Palaste emporführt, empfängt der Doge Marino Grimani, umgeben von den Senatoren und Prokuratoren der Republik, — im Hintergrunde werden auch zwei Damen im Stil eines Paris Bordone und Tintoretto sichtbar — die Gesandtschaft der nordischen Hansastadt, die eine von einem schlanken Ruderer geleitete Barke herbeigeführt hat. Zu der Farbenpracht Venedigs, zu dem goldbrokatenen Ornat des Dogen und den Purpurmänteln der Ratsherren gesellen sich die schwarzen, steif-feierlichen Trachten der Danziger Patrizier. Und dazu rechts der Blick auf die in heiterem Sonnenlicht prangende Lagunenstadt! Obwohl dem Künstler hier die geliebte Freskotechnik versagt war, hat er doch auch aus den Temperafarben koloristische Reize von fast glühender Wirkung herausgelockt.



Landschaft-Federzeichnung von S. KONINCK. Sammlung Artaria.

DIE AUKTION ARTARIA IN WIEN.

MIT ABBILDUNGEN.



ANFANG Mai gelangt in Wien die erste Hälfte der Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung des 1893 verstorbenen Herrn A. Artaria zur öffentlichen Versteigerung. Die zweite Hälfte soll 1897 folgen. Der wohlbegründete Ruhm der Sammlung sowie der klangvolle Name des Hauses Artaria werden nicht verfehlen, das Interesse der gesamten ernsten Kunstwelt auf das bevorstehende Ereignis hinzulenken. Einer besonderen Anfeuerung dazu bedarf es nicht. Wenn wir trotzdem hier schon heute uns etwas eingehender, als es bei solchen Auktionen üblich ist, mit der Sache beschäftigen, so geschieht es, um über einzelne weniger bekannte Details aus dem kostbaren Vermächtnis A. Artaria's die Leser zu orientiren und einige persönliche Erinnerungen an den edlen Mann daran zu knüpfen, der das nun wieder in Stücke gehende Ganze einst zusammengefügt hat.

August Artaria[1]), geboren in Wien 1807 als Sohn des aus der Gegend von Como nach Österreich eingewanderten Kunsthändlers Domenico Artaria, war eine Zierde der Wiener Bürgerschaft. Schlicht und rechtschaffen in seinem Wesen und dabei von feinen weltmännischen Manieren, war er ganz danach angethan, als Kaufmann in einer der vornehmsten Branchen der Geschäftswelt sein Glück zu machen. Er galt schon vor Jahren als ein sehr bemittelter, ja reicher Mann.

Den kostbarsten Bestandteil seines Vermögens bildeten die Sammlungen: Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, Musikalien, Manuskripte u. a. Von den Gemälden brachte Artaria den größeren Teil noch bei seinen Lebzeiten (1886) unter den Hammer. Das Wiener Hofmuseum erstand bei dieser Gelegenheit das schöne Triptychon von Gerard David, das unter Artaria's Bildern das Hauptstück bildete. Von den Meistern der graphischen Künste hatte der Besitzer von jeher den beiden Koryphäen der nordischen Schulen, *Dürer* und *Rembrandt*, seine ganze Liebe und Sorgfalt zugewendet, und namentlich ist es das in seltener Vollständigkeit vorhandene Radirwerk Rembrandt's, welches den Ruhm der Sammlung begründet, und um dessen Besitz daher auch bei der bevorstehenden Auktion sich gewiss der lebhafteste Wettstreit entspinnen wird.

Der Besitzer hinterließ von seinem Rembrandtwerk einen mit großer Gewissenhaftigkeit gearbeiteten, wiederholt auf Grundlage der neueren Forschungen revidirten Katalog in französischer Sprache, welcher von den Erben in den Auktionskatalog aufgenommen und mit kurzen deutschen Zusätzen über Qualität, Erhaltung, Papier u. dergl. ausgestattet worden ist. Der Artaria'sche Rembrandtkatalog wird sicher auch nach der Versteigerung einen bleibenden Wert in der Litteratur behalten. Die Nummern folgen in der Anordnung von Bartsch; in Klammern sind die von Charles Blanc beigefügt. Auch in der Benennung der Gegenstände hat sich Artaria meistens an Bartsch angeschlossen. Die Angabe der Plattenzustände ist mit skrupulöser Genauigkeit ursprünglich auf Grund der Angaben von Bartsch, Wilson, Claussin, Weber und Ch. Blanc vorgenommen, dann aber später in manchen Punkten rektifizirt, in Berücksichtigung der Untersuchungen von Middleton, Dutuit und Rovinski.

1) S. das Geschlechterbuch der Wiener Erbbürger von Dr Ernst Edl. v. Hartmann-Franzenshuld, S. 101.

Wenn die Kunstfreunde, welche sich an der Versteigerung beteiligen wollen, den Ergebnissen dieser etwa sechzigjährigen Prüfer- und Vergleicherarbeit noch die Winke beifügen, die das treffliche „Kritische Verzeichnis der Radirungen Rembrandt's“ von *W. v. Seidlitz* (Leipzig, Seemann 1895) darbietet, so werden sie für den Auktionskampf gut gerüstet sein.

Das Artaria'sche Rembrandtwerk umfasst sämtliche Radirungen in ausgewählt schönen, frühen Drucken, darunter zahlreiche Seltenheiten. Von manchen Blättern sind ganze Serien von Plattenzuständen, bis zu sechs, vorhanden. Artaria hat schon in den dreißiger Jahren zu sammeln begonnen und bis in seine letzte Lebenszeit an der Verbesserung und Vervollständigung des Rembrandtwerkes gearbeitet. Er war ein ständiger Gast bei allen Wiener Kunstauktionen und nahm auch an den wichtigen Versteigerungen in Deutschland (z. B. Alferoff in München, Herm. Weber in Leipzig) als Käufer teil. Viele Blätter seines Rembrandtwerkes stammen aus berühmten Sammlungen. Es genügt, die Namen Mariette, Verstolk van Soelen, Lord Buccleugh, Barnard, Esdaile, Graf Fries, Festetits, Bartsch, Gawet, Böhm, Koller, Galichon und Graf Enzenberg zu nennen. — Unter den modernen Bearbeitern des Rembrandtwerkes hat in erster Linie Rovinski die Artaria'sche Sammlung eingehend berücksichtigt. Auch bei Dutuit werden einzelne Hauptblätter aus ihr besonders hervorgehoben.



Jakob und Esau — Sepiazeichnung von REMBRANDT — Sammlung Artaria

So beispielsweise der seltene erste Plattenzustand des „Barmherzigen Samariters“ (B. 90) mit dem weißen Pferdeschweif. Man erinnere sich dabei der schönen Beschreibung des Blattes von Goethe und berücksichtige auch hinsichtlich der gegen einzelne Teile der Darstellung erhobenen Einwendungen das wohlerwogene Urteil von Seidlitz. — In einem ganz vorzüglichen Druck „von sametartigem Ton und herrlicher Lichtwirkung“ besitzt Artaria den zweiten Plattenzustand des Hundertguldenblattes (B. 74), welches im ersten Zustand überhaupt nur in neun Exemplaren bekannt ist. Den letzten davon in Auktionen vorgekommenen erwarb Baron Edm. Rothschild in Paris 1893 um 35000 M. Der schöne Artaria'sche Abdruck des zweiten Zustandes (auf japanischem Papier, mit 12—14 mm breitem Rande, von tadelloser Erhaltung) dürfte wohl auch nur um einige Tausendguldennoten zu erwerben sein. — Das figurenreiche Kapitalblatt: „Christus, dem Volke vorgestellt“ (B. 76) liegt bei Artaria in zwei Plattenzuständen vor, deren früheren (Rov. IV.) Dutuit unter den Seltenheiten der Sammlung citirt. — Einen Prachtdruck von tadelloser Schönheit besitzt dieselbe ferner von der sogen. „Petite Tombe“ (B. 67: Christus lehrend). — In herrlichen Drucken finden wir die Landschaften des Meisters repräsentirt: so die Ansicht von Omval (B. 209), die in einem von Rovinski als „unique“ bezeichneten Abdruck vorliegt, und die „Landschaft mit den drei Bäumen“

(B. 212), in einem Druck von höchster Schönheit, der nacheinander den Sammlungen Camesina, Reischach und Enzenberg angehörte. — Eine spezielle Hervorhebung verdienen endlich die kleinen Blätter mit Einzelfiguren von Bauern, Bettlern, Lumpen u. s. w., die größtenteils in ersten Plattenzuständen von seltener Qualität vorhanden sind.

Daran schließt sich das in ca. 350 Nummern vertretene vollständige Werk Dürer's, auf dessen Einzelheiten wir nicht näher eingehen können. Sowohl die Kupferstiche als auch die Holzschnitte des Meisters erscheinen darin durch gewählte Abdrücke repräsentirt; nicht minder die Blätter von Bartsch's Appendix, zum Teil große Seltenheiten. Einen besonders wertvollen Anhang der Abteilung bilden die Druckwerke Dürer's, die Publikationen des Kaisers Maximilian, sowie deren moderne Wiener Ausgaben, das Jahrbuch des Kaiserhauses u. a.

Den Schluss der Versteigerung werden die Handzeichnungen machen. Es sind beiläufig 120 Nummern, darunter 40—50 von Rembrandt und seiner Schule, mehrere andere holländische, dann auch italienische und einzelne deutsche Blätter. Wir nennen unter den besonders gut vertretenen Meistern außer Rembrandt in erster Linie Lievens, Koninck, Everdingen, W. van de Velde, van Goyen, Parmegianino, Bandinelli und Vasari. Die Blätter von den beiden Letztgenannten sind bezeichnet. Einige Proben aus diesem Teile der Sammlung finden die Leser unserem Aufsatze beigedruckt.

Wir wollen denselben nicht schließen, ohne der Hoffnung Ausdruck zu geben, dass recht viele von den Kostbarkeiten der altberühmten Sammlung Artaria, die so lange Jahre hindurch den Stolz ihres Begründers und den Anziehungspunkt für ungezählte kunstsinnige Besucher seines Hauses bildeten, von Wiener Käufern erstanden und so auch fernerhin der Stadt erhalten bleiben mögen!

C. v. L.



Schlafender Mann — Sepiazeichnung von REMBRANDT
(Sammlung Artaria)



KLEINE MITTEILUNGEN.

Karl Schaefer, *Das alte Freiburg.* Ein geschichtlicher Führer zu den Kunstdenkmälern der Stadt. Freiburg i. Br., Lorenz & Waetzel. 1895. 8.

Die Zähringerstadt am Südabhange des Schwarzwaldes bietet bekanntlich eines der malerischsten Städtebilder Deutschlands. Eine moderne Villenstadt umschließt die Altstadt, die ihren vieltürmigen Mauernkranz, bis auf zwei Thore, zwar schon im dreißigjährigen Kriege verloren, im übrigen aber ihre historische Physiognomie aus dem sechzehnten Jahrhundert noch ziemlich unversehrt bewahrt hat. Das monumentale Wahrzeichen Freiburgs, das Münster, ist freilich gerade darum von so unvergleichlicher Wirkung, weil es als der einzige unter den großen deutschen Domen noch im Mittelalter vollendet worden ist. So einheitlich sein Gesamteindruck, so langsam ist es aber zu seiner heutigen Gestalt erwachsen. Vier Jahrhunderte Freiburger Kunstgeschichte ziehen an uns vorüber, wenn wir an der Hand des vorliegenden Führers das herrliche Gotteshaus durchwandern. Die erste spätromanische Anlage, von der noch das Querschiff mit seinen Hahnentürmen herrührt, war eine dreischiffige Kreuzkirche mit Krypta und polygonalem Chorhaupt. Beim Tode des Bauherrn, Herzog Berthold's V. (1218), kann sie kaum über den Anfang des Langhauses hinausgediehen gewesen sein; die heutigen beiden Ostjoche gehören bereits der Frühgotik an. Nach einem kurzen Stillstand setzt um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ein energischer Baubetrieb ein; der Werkmeister des Turmes geht gleichzeitig an den Ausbau der Langschiffe und die Errichtung der Westfassade, und um die Wende des Jahrhunderts ist die Außenarchitektur des Hauptbaues in ihren reifen gotischen Formen zum Abschluss gelangt. Ein halbes Jahrhundert nahezu ruht nun die Arbeit in der Domhütte, bis 1354 der Grundstein zu einem neuen Chore gelegt wird, der mit Umgang und Kapellenkranz um die Mauern der alten romanischen Apsis emporsteigt. Johannes von Gmünd, aus der berühmten Architektenfamilie der Arler, liefert den Plan, dessen Ausführung aber wieder mehr als hundert Jahre später Hans Nießenberger aus Graz in Angriff nimmt; erst 1513 erfolgt die Weihe dieses glänzenden Werkes der ausblühenden Gotik, mit dem zugleich der ganze Münsterbau sein Ende erreichte. In anschaulicher genetischer Darstellung erzählt Schaefer die Baugeschichte der merkwürdigen Kathedrale, deren verschiedene Teile er aus der richtigen historischen und örtlichen Perspektive zu fassen weiß. Für die Rekonstruktion des Ostbaues, der durchaus im Boden der romanischen Architekturzone des Oberrheins wurzelt, standen ihm die Forschungsresultate einer 1894 von ihm veröffentlichten Studie über die älteste Bauperiode des Münsters zur Verfügung. Dieselbe hat unter anderem zum erstenmal eine überzeugende Deutung des rätselhaften Bildfrieses am Eingang der Nikolaus-Kapelle gebracht. Schade, dass der Verfasser für die Erklärung der ungleich bedeutenderen Skulpturen der Portalvorhalle nicht P. Weber's wichtige Untersuchung (Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894) zu Rate zog, die in dem vielumfabelten Bilderkreise die „Wiedergabe eines vollständigen Passionsspieles im Rahmen eines Streitgespräches" nachgewiesen hat. Die Baubeschreibung gipfelt in einer feinsinnigen Würdigung der Turmpyramide, der ersten mit durchbrochenem Steinhelm, welche die Geschichte der Gotik kennt. Nachdrücklich wird die von Adler behauptete Identität des Turmmeisters mit dem großen Erwin und jeder maßgebende französische Einfluss auf seine Entwicklung abgelehnt. In der Charakteristik dieses genialen Unbekannten bewährt sich unser Cicerone als historisch geschulter Kenner und Mann „vom Bau", der, wie die eingestreuten Abbildungen beweisen, den Stift nicht weniger gewandt als die Feder handhabt. Die Schilderung der dekorativen Ausstattung des neuen Chores, deren Oberleitung in den Händen Baldung Griens, des Malers des Hochaltares, gelegen zu haben scheint, führt uns ins sechzehnte Jahrhundert hinüber. Aus dieser Zeit stammen eine Reihe reizvoller Profanbauten, wie das Kaufhaus, das Rathaus, die „alte Sapienz" und zahlreiche Einzelmotive an Privatgebäuden, die im Verein mit dem Lieblingsmaterial, dem roten Vogesensandstein, der Stadt ihr freundlich heiteres Gepräge geben. Die Schlusskapitel machen uns mit zwei interessanten jüngeren Lokalkünstlern bekannt: dem Steinmetzen und Architekten Hans Böringer († 1590), der die jetzt im Querhause aufgestellte Spätrenaissance-Arkade des Lettners geschaffen und dem Rokokomeister Christian Wenzinger († 1797), der namentlich als Bildhauer originelle Leistungen hinterlassen hat. — Die erste Auflage von Schaefer's anziehendem Büchlein über das alte Kunstleben der Dreisamstadt hat der dortige Münsterbauverein für seine Mitglieder angekauft. Ein beherzigenswertes Beispiel! Denn mehr als Grundrisse, Leitfäden und Handbücher sind derartige gediegen-populäre Stadttopographieen geeignet, Kunstgeschichte ins Volk zu tragen. Sie knüpfen an die örtliche Pietät, an den historischen Sinn für die Denkmäler der Vorzeit an, der in kleineren Städten zumeist lebendiger ist als in den großen modernen Kunsthauptstädten. An den Kunstforschern wäre es nun, von dieser, in der Regel noch unberufenen Vielschreibern überlassenen, Litteratursparte allerorten Besitz zu ergreifen. Bekanntlich hat es auch Springer nicht verschmäht, Reisebücher Baedeker's mit orientirenden Vorbemerkungen einzubegleiten und ihre kunstgeschichtlichen Abschnitte zu bearbeiten.

[illegible]

Bovi, *Malerische Kinderakte.* Stuttgart 1896, J. Hoffmann. 40 Lichtdrucktafeln. 4°. Acht Lieferungen. à M. 2,50.

Der Liebreiz des unbekleideten Kinderkörpers war der antiken wie der modernen Kunst gleich unentbehrlich. Aber es giebt keine ungeduldigeren Modelle, als jene zappelnden kleinen Geschöpfe, denen der Ernst der Situation beim Modellstehen nicht klar gemacht werden kann. Deshalb herrscht gerade auf dem Gebiete der Puttenmalerei mehr als sonst die Tradition, d. h. Antike, Raffael und Boucher. Für den, der naturwahrer und in neuen Stellungsvarianten Putti

darstellen will, ist obige Publikation, der Originalphotographieen nach italienischen Knaben und Mädchen zugrunde liegen, höchst wertvoll. Die heitere Unbefangenheit, die natürliche Grazie und Schalkhaftigkeit des italienischen Kindes macht es zum Modell besonders geeignet. Durch Ausschmückung mit Laub und Guirlanden, durch Beigabe von Attributen sind kleine Bilder geschaffen, die auch den Kunstfreund und Kinderliebhaber entzücken werden. *M. SCH.*

E. de Goncourt, *Hokusai.* Paris, Bibl.-Charpentier, 1896.

Als zweiten Band des „L'art japonais du XVIIIe siècle" giebt E. de Goncourt eine vortreffliche Biographie des Hauptkünstlers der „volkstümlichen japanischen Schule", des geistvollen und scharfblickenden Hokusai (gespr. Hoksaï), des Überwinders der Tosa- und Kano-Schule, heraus. Der Verfasser konnte dazu zwei in Europa noch unbekannte japanische Biographieen des Hokusai benutzen, Katsushika Hokusai dén von I-ijima Hanjûrô und Ukiyoye Ruiko von Kioden; vor allem aber eine hervorragende Hokusai-Sammlung des Japaners Hayashi, die fast das gesamte Werk des Meisters, darunter 90 illustrirte Bücher, umfasst. Da ihm somit ein weit reicheres Material zur Verfügung stand, bringt er zu dem betreffenden Abschnitt bei Gonse wertvolle Ergänzungen. Auf Grund dieses Materials wird die Lebensgeschichte des ostasiatischen Adolf Menzel mit jener gewissenhaften Treue und feinfühligen, geschmackvollen Schilderungsgabe uns vorgeführt, die E. de Goncourt auszeichnen. Leider ist außer einem Holzschnittporträt des Meisters keine weitere Abbildung gegeben, so dass das Buch hauptsächlich dem Spezialisten, dem Historiker oder Sammler, zugute kommt. *M. SCH.*

La Cappella degli Schiavoni in Venezia, dipinta dal *Carpaccio*, descritta da *I. Ruskin*, traduzione del Conte *G. Pasolini Zanelli.* Negative di D. Anderson. Riprodotta in fotoincisione dallo stabilimento Danesi. Roma. Qu.-Fol.

* Diese beachtenswerte Publikation veranschaulicht auf dreißig vortrefflich ausgeführten heliographischen Tafeln den Cyklus der Wandbilder in der Cappella degli Schiavoni von *Carpaccio* aus den Legenden des hl. Georg und Hieronymus, und zwar sowohl die Bilder im Ganzen als auch die wichtigsten Details, die Köpfe der Hauptfiguren z. B., so dass man von den Typen und von der Malweise des Künstlers eine klare Vorstellung gewinnt. Eine erwünschte Beigabe ist der geistvolle, ins italienische übersetzte Text von *J. Ruskin*, der die Entstehung der Kapelle schildert und den Inhalt der Bilder eingehend erläutert. Von den letzteren wurden drei bekanntlich auch von der Arundel Society unlängst in Farbendruck publizirt.

Les mois. Douze compositions d'*Eugène Grasset.* Gravées sur bois et imprimées en chromotypographie. Paris, G. de Malherbe, imprimeur éditeur. 4⁰.

* Diese reizvollen, in der Art von Walter Crane gedachten und kolorirten Blätter stellen die zwölf Monate in ebenso vielen weiblichen Gestalten dar, die durch ihre Beschäftigung in der freien Natur (das Beet umgrabend, die Bäume beschneidend, Blumen pflückend u. s. w.) und durch die Natur selbst den wechselnden Charakter der Jahresabschnitte kennzeichnen. Es sind nicht allegorische, sondern dem Leben entnommene Gestalten von modernem Typus und in heutiger Tracht, meist ganz schlichte Land- oder Bürgermädchen, einzelne vornehmer, mit poetischem und phantastischem Anhauch. Die Färbung ist nicht nach naturalistischen, sondern nach rein dekorativen Gesichtspunkten vorgenommen, aber in der Weise, dass der naive Sinn gewiss einen Anstoß daran nehmen wird, auch wenn einmal rote oder violette Baumstämme vorkommen. Französischer Geschmack und französische Grazie beherrschen das Ganze.

ZU DEN RADIRUNGEN.

Erich Kubierschky, der geschätzte Münchener Landschaftsmaler, dessen Bild, von F. Krostewitz radirt, diesem Hefte als Vollblatt beigegeben ist, wurde 1854 in Frankenstein in Schlesien geboren. Sein Vater hatte, obwohl ein einfacher Landmann und Gastwirt, künstlerische Neigungen, zur Musik und Zeichenkunst. Er schmückte seine Behausung mit einer Anzahl von Stichen und Lithographieen, die sein Haus in der kleinen Stadt in den Ruf eines Museums brachten. Die Anregungen, die der Knabe dadurch empfing, der erste Zeichenunterricht und die anziehende landschaftliche Umgebung weckten frühzeitig den künstlerischen Sinn des künftigen Malers, der eine Zeit lang schwankte, ob er sich der Musik oder der bildenden Kunst zuwenden sollte. 1865 siedelte die Familie nach Breslau über, wo Kubierschky das Gymnasium besuchte; 1874 und 75 betrieb er eigene Studien im Zeichnen auf einer städtischen Gewerbeschule. Trotz seiner künstlerischen Liebhabereien wünschte der Vater seinen Sohn doch einem praktischen Berufe zuzuführen und zwar war erst die Beamtenlaufbahn für ihn ausersehen, später aber wurde die Dekorationsmalerei gewählt. Kubierschky ging nach Berlin auf die Akademie und wurde Schüler von Gussow, dem er sehr viel verdankt; die strenge Schule der Figurenmalerei war dem Künstler vielfach von Nutzen. Nicht nur hielt sie ihn in schweren Zeiten über Wasser, sondern hat ihn auch für das spätere Studium der Landschaft ganz erheblich gefördert. Im Anfang war es dem jungen Künstler schwer, sich zur Geltung zu bringen; er gab in Berlin und Leipzig Unterricht, aber seine Landschaftsbilder wurden wenig beachtet. Ende der achtziger Jahre fanden die in München ausgestellten Gemälde hervorragendes Interesse; es fanden sich dort Liebhaber und Käufer dafür. In Leipzig bekleidete Kubierschky eine Zeit lang an der Akademie eine Lehrstelle in der Gips- und Antikenklasse, verließ die Anstalt aber nach ein paar Jahren, und nach weiteren zwei Jahren privater Thätigkeit siedelte der Künstler nach München über, wo er seinen rechten Boden fand. Aufmunterungen von München aus und die dort sich einstellenden materiellen Erfolge waren die Veranlassung zu diesem entscheidenden Schritte. Im Jahre 1890 wurde ihm im Glaspalast die 2. Medaille zu teil, und ein Bild von ihm wurde für die Berliner Nationalgalerie angekauft. Die Dresdener Galerie, das Leipziger und Breslauer Museum besitzen Bilder von Kubierschky. In früheren Jahren liebte der Maler besonders Winterlandschaften darzustellen, jetzt gilt seine Neigung mehr dem ersten Frühling und dem Spätherbst. Es sind meist feingestimmte, lauschige, verlassene Waldwinkel mit halbbeblätterten oder entlaubten Bäumen; Staffage findet sich selten darauf.

„*Im Frühling bei München*" betitelt sich die diesem Hefte beigegebene Originalradirung von *Th. Meyer-Basel*, dessen Kunst die Leser d. Bl. schon in verschiedenen Proben schätzen gelernt haben. Wir glauben, dass die vorliegende Platte nicht hinter der im VI. Jahrgang der neuen Folge publizirten „am Wasser" oder der Preisradirung im V. Jahrgang zurücksteht; im Bezug auf anmutige, bildmäßige Wirkung wird die neue Leistung den früheren gegenüber im Vorteil sein.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











DAS MADONNENIDEAL DES MICHELANGELO.

VON *E. STEINMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.



Aus dem unerschöpflich reichen Stoff, den die Marienlegende dem bildenden Künstler bietet, hat Michelangelo sich nur zwei Momente zu eigen gemacht. Die Jugendgeschichte der Jungfrau, die Verkündigung, die Geburt des Kindes, der Tod und die Himmelfahrt der Mutter Gottes, Scenen, die in Stein und Farben so unendlich oft von den Künstlern des Mittelalters und der Renaissance verherrlicht wurden, haben in seiner Phantasie keinen Eingang gefunden.

Aber in die uralte Schilderung Maria's mit dem Kinde, in die Darstellung der Schmerzensreichen, die ihren Sohn beklagt, griff er ein mit den stets verhängnisvollen Händen, und den Anfang und das Ende der großen Heilstragödie hat er in neue Formen gekleidet und mit neuem Inhalt beseelt. Wer die Natur des Meisters kennt, wird nicht erst fragen, warum er diese Auswahl traf. Wo bot sich denn für einen Künstler, der in qualvollem Ringen einen vollkommenen Ausdruck für die unergründlich tiefen Gedanken seiner Seele suchte, eine gleiche Gelegenheit, das höchste Maß von Empfindung zu verkörpern? Größeres Leid und größere Liebe, wie Maria und ihr Sohn erfahren und empfunden, hat die Erde nicht gesehen: ihnen galt es in der Kunst unsterbliches Dasein zu verleihen!

Die Eigenart der Madonnenschilderung bei Michelangelo wird erst im historischen Zusammenhang mit der Kunst des späteren Mittelalters und der Frührenaissance völlig gewürdigt werden können; aber wie der Meister nur als Bildhauer seinen wahren Beruf zu erfüllen glaubte und im Marmor seine geheimsten Gedanken über das Verhältnis Maria's zu ihrem Sohne offenbarte, so wird sich auch die folgende Betrachtung auf die plastische Kunst beschränken dürfen.

Wer die Madonnendarstellungen im 14. und 15. Jahrhundert verfolgt, die sich uns in ihrem inneren Gehalt ausnahmslos als Andachtsbilder zu erkennen geben, auch wenn sie über Kirchthüren und Grabdenkmälern angebracht sind, wird ein gemeinsames, unbewußtes, oft unterdrücktes, aber immer aufs neue wieder sich bahnbrechendes Streben nicht verkennen können. Es scheint, dass die Erinnerung an jene freundlichen Madonnenbilder, mit denen man in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunst die Katakomben schmückte, nur für kurze Zeit ganz verloren ging.[1] Mochten die sternen- und goldstrahlenden, ernsten ja mürrischen, mehr Furcht als Verehrung einflößenden Mosaikbilder Maria's in den Kirchen Roms das Andenken an jenes alte Ideal auch trüben und verdunkeln, mit der wiedererwachenden Kunst erwachte auch sofort das Streben, sich dem ursprünglichen Madonnentypus wieder zu nähern. Wagte man auch nicht gleich, der Himmelskönigin die Abzeichen ihrer Würde, den Thron, die Krone, den Nimbus zu rauben, so versuchte man doch, anfangs schüchtern, später kühn und erfolgreich, sie mit den weit schöneren Reizen der Mutter zu schmücken. Hat die Kunst auch das segnende, Anbetung heischende Christkind bis auf Raffael beibehalten, so erscheint doch schon daneben im frühen Mittelalter das rein menschliche Motiv des Kindes, das die Nahrung von der Mutter begehrt.

Giovanni Pisano that den ersten entscheidenden Schritt. In seinen großgedachten Madonnenstatuen in Padua, Pisa und Prato, in denen Maria mit der königlichen Würde zuerst ein inneres Gefühlsleben verbindet, beobachten wir ein zielbewußtes Streben, zwischen Mutter und Kind ein Verhältnis herzustellen. Mit einer scharfen Seitenbewegung des Kopfes schaut die hochgewachsene, nach Matronenart mit dem Kopftuch, aber auch mit der Krone geschmückte Maria den Knaben an, den sie auf dem Arme trägt und ein wenig von sich abhält; ihre Blicke begegnen sich, und sie scheinen unendliche Sehnsucht zu empfinden, einander ihre Liebe zu gestehen. Aber noch ringen sie vergebens nach Worten, noch wagt es Maria nicht, gleichsam angesichts einer andächtigen Menge, das Knäblein an die Brust zu drücken.

1) Vgl. De Rossi, Imagines [illegible] in coemeteriis subterraneis, Romae 1863. Siehe vor allem die berühmte Madonna in den Katakomben der Priscilla, Tab. I.

Das großartige Madonnenideal Giovanni's hat Nino Pisano, der Sohn Andrea's, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts thätig war, im Auge behalten, wie seine Madonnenstatue in Arezzo zeigt. Aber das Haupt der jugendlicheren Maria drückt nicht mehr die schwere Krone, ein leises, wenn auch etwas gezwungenes Lächeln ruht auf den Lippen der Jungfrau, und das Kind erscheint hier vielleicht zum erstenmal in der Plastik mit einem Vögelchen in der Hand. Und noch selbständiger zeigt sich der Künstler in jener berühmten „Madonna del latte“ in S. Maria della Spina zu Pisa, hat er auch an Innigkeit des Ausdrucks noch nicht das erreicht, was etwa gleichzeitig Ambrogio Lorenzetti in dem nicht minder volkstümlichen Madonnenbilde in S. Francesco in Siena auszudrücken verstand. Aber die Art, wie das dürstende Kind mit halbgeschlossenen Augen in langen Zügen an der Brust der Mutter trinkt, wie Maria mit heimlicher Freude auf den Liebling herniederschaut, bezeichnet einen gewaltigen Schritt vorwärts in der Vermenschlichung der Gottesmutter.



Giovanni Pisano.
Madonna im Campo Santo zu Pisa.

Jacopo della Quercia hat zum erstenmal das Andachtsbild durch einen Hauch persönlicher Empfindung belebt. Die Renaissance kündigt sich an! Eine sanfte Schwermut überschattet die Züge der Jungfrau, die allmählich jene scheue Zurückhaltung überwindet und es wagt, der Welt ihre Liebe zu dem Jesusknaben zu bekennen. In der vergoldeten Holzstatue in S. Martino in Siena hat Maria leise die Hand unter das Kinn des nach Mutterliebe verlangenden Kleinen geschoben, in dem Marmorrelief in S. Frediano in Lucca sucht sie sein Händchen zu fassen und in der Grabstatue in S. Giacomo Maggiore in Bologna blickt sie mit süßer, nur durch leise Trauer gedämpfter Zärtlichkeit auf den betenden Knaben hernieder.

Und doch, wie schüchtern scheinen solche Liebesbeweise im Vergleich mit *Donatello's* fast von jeglichem Zwang befreiten Madonnen. Der Bann, der jahrhundertelang auf ihnen lastete, ist gebrochen und Mutter und Kind haben sich gefunden in langer, inniger Umarmung. In der That haben das edle empfindungsreiche Marmorbild im Berliner Museum und das kleine Bronzebild auf einem der großen Reliefs am Hochaltar im Santo zu Padua in mehr als einer Hinsicht Epoche gemacht und in Oberitalien eine völlig veränderte Darstellungsweise der Madonna herbeigeführt. Donatello hat zum erstenmal mit durchschlagendem Erfolg jene kleinen Marienbilder geschaffen, die nicht mehr als Andachtsbilder im großen Stil erscheinen, sondern einen persönlichen Charakter tragen und das religiöse Bedürfnis des Einzelnen befriedigen sollten; er hat auch in jenem Relief in Padua zum erstenmal das nackte Christkind in die Kunst eingeführt. Eine Legion von Schülern und Nachfolgern nahm vor allem in Oberitalien seine Gedanken auf und es entstanden eine Unzahl von Madonnenreliefs, die heute über alle Welt zerstreut sind.[1])

Und doch hat ein so gewaltiges Beispiel nicht überall befreiend gewirkt. Es ist eine sehr merkwürdige Erscheinung, dass man nirgends stärker als in Donatello's Heimat an der alten Tradition festhielt, und dass die Frührenaissance in Florenz sich viel mehr bestrebt zeigt, in der äußeren Form das Höchste zu erreichen als mit neuen Gedanken das Bild der Gottesmutter zu beseelen. Das gilt von Malern und Bildhauern in gleicher Weise. Filippo und Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Ghirlandajo, um nur die bedeutendsten zu nennen, haben alle zwischen der thronenden Madonna und dem segnenden Kinde keine tiefere innere Beziehung herzustellen gewusst, und selbst Andrea Verrocchio, der uns in der Skulptur ausdrücklich als Schüler Donatello's bezeichnet wird, ist in seinen Marienbildern nicht weiter gelangt als bis zu einer schönen matronenhaften Frau, die dem auf einem Kissen stehenden Knaben die segnende Rechte führt und mit kaum merklichem Lächeln auf ihn herniederschaut.

Ebenso hat Luca della Robbia mit seinen zahlreichen Schülern an jenem älteren Madonnentypus festgehalten, den Bernardo Rossellino, Mino da Fiesole, vor allem aber Benedetto da Majano mit Nachdruck ver-

1) Man vergleiche vor allem die köstlichen kleinen Reliefs in den Eremitani zu Padua (abgebildet bei Bode, Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova. Arch. stor. dell' Arte IV, p. 410). Das Berliner Museum ist besonders reich an charakteristischen Werken aus der Schule Donatello's. Vgl. das treffliche Werk: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi, Nr. 39, 42, 49, 51 u. a. m.

traten. Alle diese Meister bestrebten sich, die Königin unter den Frauen mit allen Reizen zu schmücken, die ihre Frömmigkeit, ihre Reinheit und Demut ihr verliehen, aber das Geheimnis der unaussprechlichen Liebe Maria's für ihren Sohn, der wortelosen Liebebedürftigkeit des Jesuskindes blieb ihnen verborgen, bis es offenbar wurde durch einen, der sie alle meisterte. Dieser gewaltige, durch den Giovanni Pisano's und Donatello's unerreichte Ideale zur Wirklichkeit wurden, war Michelangelo.

Es ist bezeichnend für die Denkungsart eines Mannes, über dessen rauhe Außenseite sich die Zeitgenossen so oft und mit Recht beklagten, dass ein so zartsinniges Thema wie die Madonna mit ihrem Sohn einen der Hauptcharakterzüge bildet in seiner Kunst. Wenn seine großen Gönner ihm einmal Ruhe ließen, wenn weniger der äußere Zwang als der innere Drang ihm den Meißel in die Hand gab, dann wandte er sich immer wieder den Marienbildern zu, als trüge er in seiner Seele ein hohes Ideal verborgen, dessen Verwirklichung ihm keine Ruhe ließ. So glauben wir gerade in diesen Schöpfungen des Meisters sein tiefstes Empfinden, das Atmen seiner Seele zu verspüren. Geht doch durch alle Madonnenbilder Michelangelo's, mag er nun die Mutter mit dem Kinde oder die Schmerzensreiche mit dem toten Sohn schildern, ein einheitlicher Gedanke, ein großer geheimnisvoller Zug und die Muttergottes seiner Jugend mit dem saugenden Kinde in der Casa Buonarroti offenbart dieselbe gehaltene Stimmung, denselben tragischen Ernst wie das Werk seines spätesten Alters, Maria, die den toten Sohn umfaßt, im Florentiner Dom.



Donatello. Madonnenrelief. Berliner Museum.

Rühmt sich Rom der gewaltigsten Schöpfungen des Malers und des Architekten Michelangelo, so ist er in seiner Heimat Florenz als Bildhauer am vielseitigsten vertreten. Hier befinden sich auch nicht weniger als vier Madonnendarstellungen, unter ihnen drei in unvollendetem Zustand: das Madonnenrelief in der Casa Buonarroti, das Rundbild im Nationalmuseum, die Madonna in der Medicäerkapelle und endlich die Gruppe der Kreuzabnahme hinter dem Hochaltar in S. Maria del Fiore. Die Pietà in St. Peter, die unvollendete und fast ganz zerstörte Pietà im Palazzo Rondanini in Rom, die Madonna von Brügge und endlich das Tondo in Burlington House in London vervollständigen die Reihe der Madonnendarstellungen des Meisters, die endlich durch eine große Anzahl von Studien und Entwürfen wirkungsvoll ergänzt werden.

Mit der Madonna an der Treppe, dem Marmorrelief in der Casa Buonarroti, das Michelangelo etwa im 17. Lebensjahre gearbeitet haben muss, hat die Betrachtung zu beginnen. Die Jungfrau hat sich mit dem Kinde auf einem gewaltigen quadratischen Steinblock niedergelassen, und ihre hohe, in scharfem Profil gesehene Gestalt ragt fast über den oberen Rand der Marmortafel hinaus. Ein schwer herabfallendes Tuch bedeckt Kopf und Schultern, ziemlich eng anliegende Gewänder mit nicht immer gehörig motivirten Faltenmotiven umhüllen ihre Heroengestalt. Vom Kinde sind nur die nackten Schultern, ein Teil des Köpfchens und der rechte, nach hinten umgebogene Arm sichtbar, sonst ist es ganz im Schoß der Mutter verborgen, die mit der Rechten den Mantel erhoben hat, um dem Dürstenden Zugang zur Brust zu verschaffen. Man weiß nicht, ob das Kind noch trinkt, oder ob es schon eingeschlafen ist; die Bewegung der rechten Hand der Mutter würde das erstere vermuten lassen, wenn sie nicht so mechanisch wäre. Mutter und Kind sind allein, denn die Knaben, die im Hintergrunde an der Treppe spielen, haben scheinbar keinen anderen Zweck, als die leere Fläche auszufüllen, und zwischen ihnen und der Gruppe im Vordergrunde fehlt jeder geistige Zusammenhang. Maria denkt offenbar an ganz andere Dinge; sie giebt

sich nicht einmal Mühe zu lächeln, wie fast alle Madonnen der Frührenaissance, sondern starrt traumverloren ins Leere. Man würde meinen, sie habe ganz vergessen, dass sie ihr Kind im Schoße hält, hätte sie nicht erwärmend und schützend zugleich den linken Arm um den kleinen Körper gelegt, hielte sie nicht noch immer den Mantel über der Brust empor, unter dem das Kind sein Köpfchen halb verbirgt. Haben wir in dieser gehaltenen Stimmung noch eine Erinnerung an die alten Andachtsbilder zu erkennen, über die jene älteren Meister vielleicht schon um der Besteller willen nie hinausgegangen waren? In der That erscheint Michelangelo in der Madonna an der Treppe mehr als in jedem anderen seiner Madonnenbilder im Banne der Vergangenheit und fremdem Einfluss unterworfen. Weder in der Faltengebung noch in der Bildung der Hände erkennen wir die charakteristischen Züge seiner Hand und den Nimbus um das Haupt der Madonna, den schon Donatello aufgegeben hatte, behielt er bei. Besonders dieser letzte, für die Würdigung dieses Reliefs so wichtige und doch bis dahin stets unbeachtet gebliebene Umstand verdient unsere Aufmerksamkeit, wenn wir beobachten, dass Michelangelo auch nicht ein einziges Mal wieder seine Madonnen und Heiligengestalten mit dem Nimbus schmückte.



Michelangelo. Madonna an der Treppe. Marmorrelief. Florenz, Casa Buonarroti.

Und doch that der Jüngling in diesem Erstlingswerk seiner Madonnenbilder einen so gewaltigen Schritt vorwärts in die neue Zeit, dass wir in der gehaltenen Stimmung des Reliefs kein Nachklingen alter Traditionen, sondern vielmehr eine unabhängige Willensäußerung erkennen müssen.

Besser als alle Worte lehrt uns das ein Vergleich mit einem gegenständlich und selbst in der Auffassung verwandten Madonnenrelief, das in S. Francesco in Siena bewahrt wird und dort als Arbeit des *Cozzarelli* gilt. Das Werk entstammt einer schon geübten Künstlerhand und wird nicht viel älter sein als Michelangelo's Madonnenbild, mit dem es auch in den Faltenproblemen, in der Haltung der Hände Maria's und der Profilstellung des Kopfes eine gewisse Verwandtschaft verrät. Und doch hat der Florentiner Künstler von dem Sienesen nichts gelernt, der weit, weit hinter dem jüngeren Meister zurückgeblieben ist. Bei ihm erscheint die Himmelskönigin noch mit der Krone auf dem Schleier, und der Stern am Oberarm erinnert an die ursprünglichen Madonnen in den Katakomben und auf den Sarkophagreliefs, denen die drei Könige sich anbetend nahen. Die aufgesteckten Vorhänge an den Seiten bedeuten, dass der Beschauer sich die Jungfrau unter einem Baldachin thronend denken soll, und statt der bei Michelangelo im Hintergrunde sich balgenden Knaben umschweben Engelsköpfchen Mutter und Kind und füllen die freie Fläche aus. Angesichts dieser beiden Reliefs können wir uns einer Thatsache nicht mehr verschließen. Mit einem Schlage hat Michelangelo die Jungfrau entthront. Aus der himmlischen Umgebung hat er sie auf die Erde zurückversetzt und jedes äußere Zeichen ihrer Hoheit, Krone und Nimbus, Thron und Engelreigen, zeigt er sich von vornherein entschlossen, ihr zu rauben. So lehrt uns dies Werk seiner Jugend vor allem, was er der Jungfrau genommen; was er ihr geschenkt, mögen wir ahnungsvoll schon hier empfinden, wenn wir uns in das träumerische, selbstvergessene Dasein von Mutter und Kind versenken, es wird sich uns aber erst ganz offenbaren, folgen wir dem Jüngling weiter auf dem neuen Wege, den er kühn betreten hat und erfolgreich wandeln wird.

Es scheint, dass mehr als ein Jahrzehnt verfloss, ehe Michelangelo wieder Hand an die Darstellung einer Madonna mit dem Kinde legte. Er hatte sich inzwischen durch die Pietà in St. Peter und durch den gigantischen David einen Namen gemacht und arbeitete

die neue Bestellung in Marmor im Auftrage vlämischer Kaufleute für die Kathedrale in Brügge. Hier bewunderte Albrecht Dürer das Werk des Florentiner Meisters, das Condivi, der es selber kaum gesehen hat, als Bronze beschreibt, dessen Echtheit jedoch von nur wenigen neueren Forschern mehr in Frage gestellt wird.

Weit origineller als in der Madonna an der Treppe ist das Motiv dieser Statue gewählt, und zum erstenmal ist das Buch, ohne welches wir uns die frühen Madonnen Raffael's nicht vorzustellen vermögen, hier in die Plastik eingeführt. Eine äußerlich nebensächliche Erscheinung und doch so bedeutungsvoll, weil sie uns lehrt, dass Michelangelo auch dann nicht am einfachen Andachtsbild festzuhalten gewillt ist, wenn ihn sein Auftrag gleichsam dazu zwang. Wird doch durch dies Buch die Gottesmutter sofort aus unerreichbaren Sphären in eine menschliche Umgebung versetzt, dem Anbetenden unendlich nahe gerückt.



Cozzarelli, Madonnenrelief in S. Francesco in Siena

Maria sitzt wiederum auf einem Steinblock — nicht mehr wie die Madonna aus Donatello's Schule im Santo zu Padua, oder Benedetto da Majano's Madonna dell' ulivo im Dom zu Prato auf reichverziertem Thronsessel —; sie hat gelesen und dabei das Kind auf dem Schoße gehabt. Aber der Knabe ist des Stillsitzens müde geworden und bat die Mutter, ihn herabzulassen. Natürlich gewährte Maria die Bitte ihres Lieblings, schon hat sie das Buch geschlossen und mit der Linken des Kindes Arm und Hände erfasst, das sie langsam zwischen ihren Knieen herniedergleiten ließ. Der kleine Jesus aber hat auf dem Steinblock, der der Mutter als Schemel diente, schon einen Stützpunkt für das linke Füßchen gefunden und das rechte lässt er behutsam am Saume von Maria's Mantel herniedergleiten. Welch' ein Reichtum von neuen Gedanken, welch' eine Tiefe künstlerischer Weisheit, die den einmal erkannten Idealen treu bleibt und doch auch berechtigten Wünschen der Auftraggeber sich willig zu fügen scheint! Die frommen Vlamänder mochten in der That glauben, das Kind komme herab sie zu segnen, wenn sie sich so mancher ihrer älteren Madonnenbilder erinnerten, wo die Mutter den segnenden Knaben gleichfalls zwischen den Knieen vor sich hinhält, um ihn der anbetenden Menge zu zeigen.

Aber wie weit war Michelangelo von solcher Auffassung entfernt, wie zielbewusst hat er vielmehr auch hier das Ideal nach einer menschlich schönen Mutter, nach einem natürlich liebenswürdigen Kinde verfolgt! Wann hätten denn Luca della Robbia, Verrocchio und Benedetto da Majano jemals daran gedacht, dass das Christkind des Sitzens auf dem Schoß der Mutter einmal müde werden könne, dass es die segnenden Gebärden, die unkindlich Ehrfurcht gebietende Haltung einmal aufgeben würde, um Bedürfnisse und Neigungen zu äußern wie andere Kinder? Wer hätte jemals vor Michelangelo ein so wohlgebildetes, Herz und Auge durch seinen bloßen Anblick erfreuendes Kind geschaffen, wer eine bestimmte Willensäußerung, eine lebendige Seele in den Körper des kleinen Jesus gezaubert?[1]) Das schwere Kopftuch der Maria, Gewand und Mantel verraten in der Faltengebung weit größere Selbständigkeit und höher entwickeltes Formengefühl, als wir es bei der Madonna an der Treppe beobachteten. In der Empfindung aber scheinen beide Marmorbilder innig verwandt. Auch hier ist der Ausdruck sehr gedämpft, jede heftige Bewegung scheint absichtlich zurückgedrängt. Leise verrät das Fassen der Hände die innigen Beziehungen zwischen Mutter und Kind, deren Seelen völlig auf denselben Ton gestimmt sind. Aber der Gedankenernst der Mutter, die mit halbgesenkten Augenlidern traumverloren vor sich hinblickt, gestaltet sich beim Kinde zu einer süßen, die Teilnahme des Beschauers im höchsten Grade erweckenden Melancholie.[2])

Das Rundrelief der Madonna mit dem Buche im Bargello steht der Marienstatue von Brügge zeitlich und inhaltlich am nächsten; es führt die in den früheren Madonnen angedeuteten Gedanken einfach fort, aber obwohl es unvollendet ist, zeigt es sich ihnen äußerlich weit

1) Auffallend entwickelt erscheint das Christkind in der spätgotischen Kunst Venedigs, woher sich auch Donatello die Anregung geholt zu haben scheint, das Kind nackt darzustellen. Man vergleiche die Reliefs aus der Schule der Massegne im Vorhof von S. Zaccaria und über einem Seitenportal (links) der Frari, wo der Knabe ebenfalls Neigung verrät, vom Schoß der Mutter herabzuklettern.

2) Über einige Skizzen in Oxford und im British Museum, die sich direkt auf die Madonna von Brügge zu beziehen scheinen, siehe J. D. Robinson, A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello, Oxford 1870, p. 322.

Im Louvre wird eine Rötelzeichnung Michelangelo's bewahrt, die dasselbe Motiv, wie die Madonna von Brügge behandelt: das Kind vom Schoß der Mutter herniedergleitend. Vgl. H. de Chenevières, Les dessins du Louvre, Paris 1883, Bd. III.

überlegen. Die Färbung des goldigen Marmors wirkt bezaubernd und zieht den Beschauer von weitem an. Wie fesselnd aber erweisen sich erst die inneren Qualitäten dieses Madonnenbildes! Die Jungfrau hat sich wieder auf einem Steinblock niedergelassen, der hier weit geringeren Umfang zeigt als der gewaltige Stein, auf dem die Madonna an der Treppe sitzt. Aber auch hier merkt man dem Künstler noch die Mühe an, die es ihm machte, die hehre Frau in den engen Rahmen des Tondo hineinzukomponiren; Maria ragt mit dem Kopf über den Rand des Reliefs hinaus Mutter und Kind haben miteinander gelesen und erst eben innegehalten, um über das Gelesene nachzudenken. Das Kind scheint ermüdet, es hat das Köpfchen auf das aufgeschlagene Buch gestützt und blickt träumerisch vor sich hin.

Vielleicht ist dem Künstler bei diesem eigenartigen Motiv eine antike Reminiscenz zu Hilfe gekommen, und wir erinnern uns, was Vasari[1]) von dem „hartnäckigen und tief veranlagten Formengedächtnis Michelangelo's" zu erzählen weiß. Die Phädra an dem berühmten Sarkophagrelief der Gräfin Beatrice im Campo Santo zu Pisa[2]) gab ja bekanntlich dem Nicola Pisano den Typus für seine königlichen Marien, der kleine Eros, der den Arm auf die Kniee der sitzenden Phädra stützt, scheint dem Michelangelo die Vorlage für den Christusknaben abgegeben zu haben. Die Stellung ist ganz die gleiche: das rechte Beinchen über das linke geschlagen stehen Eros und Christkind da und den Oberkörper an das Knie der Phädra und der Maria anlehnend haben sie den Arm auf ihren Schoß gestützt. Nur erscheint der Eros ein wenig mehr im Profil, der Sohn Maria's mehr en face, der erstere schaut nach oben, der letztere hat den Blick gesenkt.

Michelangelo. Madonna. Marmorgruppe. Brugge. Liebfrauenkirche

Endlich wird in ganz flachem Relief im Rücken der Madonna der kleine Johannes in der Ferne sichtbar; er scheint hier ebenso vorüberzuhuschen wie auf dem Bilde der heil. Familie in der Tribuna, dem einzigen unbestrittenen und vollendeten Tafelgemälde Michelangelo's, das uns erhalten ist.

Maria hält wie gewöhnlich mit dem linken Arm ihr Kind umschlungen, die Finger der rechten Hand ruhen noch unter dem aufgeschlagenen Buch. Das Gewand ist ungeheuer einfach in der Faltengebung, aber der Kopfschmuck scheint reicher als gewöhnlich. Eine breite Binde ist unter das Kopftuch gelegt, aus dem ein Engelsköpfchen mit zwei Flügeln hervorlugt. Donatello schmückte zuerst mit einer Seraphimkrone die Stirn der in Zeichnung und Komposition jedenfalls auf ihn zurückgehenden Madonna im Santo zu Padua und ließ ein Engelsköpfchen auch den Mantel Maria's zusammenhalten. Verrocchio, Rossellino, Benedetto da Majano u. A. nahmen diesen letzten Gedanken auf und Michelangelo verwandte das Engelein in eigenartiger Weise als Kopfschmuck. Er liebte es, wie seine zahlreichen Zeichnungen die Nacht und die Morgendämmerung der Medicäergräber lehren, die Haare der Frauen mit reichem phantastischem Zierat zu schmücken.

1) Ed. Milanesi VII, p. 277: E stato Michelangelo di una tenace e profonda memoria, che nel vedere le cose altrui una sol volta l'ha ritenute si fattamente, e servitosene in una maniera, che nessuno se n'è mai quasi accorto.

2) Die genaue Beschreibung dieses Sarkophages siehe bei Dütschke, Die antiken Bildwerke des Campo Santo zu Pisa, p. 17.

Wieder scheint die Mutter das Dasein des Kindes halb vergessen zu haben. Steht sie noch ganz unter dem Eindruck des eben Gelesenen, das wie ein Bann auf ihr lastet, den sie nicht abzuschütteln vermag? Wen ergriffe nicht die stille Trauer, die sich der beiden bemächtigt hat? Sie reden kein Wort mit einander, aber ihre Seelen finden sich in einem langen, heiligen Schweigen. Mit weit geöffneten Augen schaut Maria aus dem Bilde heraus, als wollte sie die Zukunft erforschen. Es liegt etwas Seherhaftes in diesen Augen wie im Blick der Delphischen Sibylle. Sieht sie im Geist schon das Kreuz erhöht auf Golgatha, das Marterkreuz für das Kind, das jetzt ihr Arm umschlingt? Ist es ein Kapitel aus dem Jesaias, das dort in dem aufgeschlagenen Buch vor ihnen liegt und haben sie eben die Weissagung des Propheten mit einander gelesen von dem Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird? Werden auf einmal die Worte des alten Simeon in Maria's Erinnerung wach: es wird ein Schwert durch deine Seele dringen?

Aus dieser Traumwelt des sich Erinnerns und Vorwärtsschauens führt uns der Künstler auf einmal in die frische Wirklichkeit. Ist das Rundrelief in Florenz eins der gedankenvollsten Madonnenbilder, die Michelangelo geschaffen hat, so ist das Tondo in London, „die Madonna mit dem Vogel", schon durch das Motiv das interessanteste, obwohl es unvollendet ist.

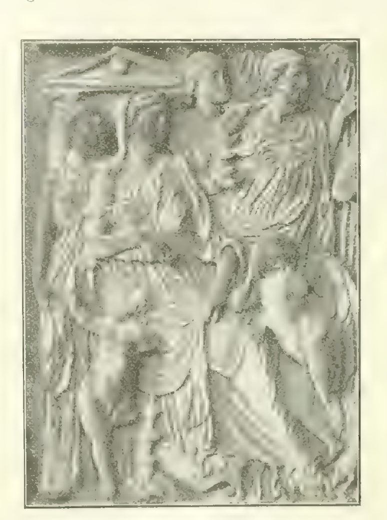


Michelangelo. Madonnenrelief im Bargello.

Mutter und Kind sind nicht mehr allein; eine fremde Hand hat störend in ihr Dasein eingegriffen. Der Giovannino, das kleine Fell über der Schulter, die Trinkschale um den Leib gehängt, kam mit einem Vögelchen herbeigeeilt, das er soeben auf dem Felde erwischt. Das arme Tierchen wehrt sich gegen die Gefangenschaft und flattert so wild mit beiden Flügeln, dass selbst dem kleinen Vogelfänger nicht wohl dabei ist und er den geängstigten Vogel soweit wie möglich von sich fern-

hält. Aber noch vielmehr fürchtet sich das Jesuskind, das eben noch friedlich im Schoß der Mutter saß, jetzt aber flüchtend aufgesprungen ist, sich zu verbergen und doch voll kindlicher Neugierde es nicht lassen kann, das Köpfchen nach dem fremden Wesen umzuwenden, das sich so ungebärdig stellt.

Maria sitzt wie gewöhnlich auf einem Felsblock, der diesmal kaum aus dem Marmor herausgearbeitet ist. Sie hat den ernsten Blick auf den flatternden Vogel gesenkt und die Rechte abwehrend gegen das fremde Kind erhoben. Sie findet kein Lächeln für das süße Kinderbild vor ihren Augen, sie möchte auch nicht böse scheinen gegen den kleinen Johannes, der ihr Kind erfreuen wollte, aber man sieht es ihr an, sie wäre lieber ungestört geblieben. Vergegenwärtigen wir uns doch einmal, wie Raffael in der weltberühmten Madonna del Cardellino dasselbe Motiv verarbeitet hat! Maria hat die Lectüre unterbrochen, als der Giovannino mit dem Stieglitz herbeigeeilt kam. Das Vögelchen ist längst gezähmt, es zeigt nicht einmal Lust, davonzufliegen, obwohl es Johannes gar nicht festhält. Natürlich erweckt das Geschenk nur Freude bei der Mutter und dem Kinde, das das Händchen erhoben hat, um das Tierchen zu streicheln, fast möchte man sagen, um es zu segnen. Und die Madonna schaut den Kindern lächelnd zu und hat freundlich die Hand auf den Rücken des Giovannino gelegt. Eine heitere Landschaft, eine frohe Farbenstimmung erhöhen den festlichen Eindruck, den dies Bild hervorrufen muss; mit tausend Fragen aber treten wir wieder an Michelangelo's Relief heran, das in seinem unvollendeten Zustande nur noch rätselhafter erscheint. Gewiss, an Naturwahrheit zeigt sich hier der Florentiner dem Urbinaten weit überlegen, das Motiv der Kinderscene konnte nicht natürlicher empfunden und sinniger durchgeführt werden, aber warum will es dem Künstler nie gelingen, ein Lächeln auf die Lippen der Jungfrau zu zaubern, die Raffael und Lionardo mit allen Reizen einer glücklichen Mutter zu schmücken verstanden?



Phädra mit dem Eros. Aus dem Sarkophagrelief der Gräfin Beatrice im Campo Santo zu Pisa.

Immer dringender wird diese Frage, immer seltsamer scheint das Madonnenideal Michelangelo's, je konsequenter er sich zeigt in seiner Durchführung. Eine köstliche Zeichnung in *Windsor Castle* (Br. 101) schließt sich unmittelbar an das Tondo in London an, ja die hier mit der Kohle meisterhaft dargestellte Scene erscheint einfach als Folge des im Marmorrelief geschilderten Vorganges.

Die Geschlossenheit der Komposition, die geringe Anzahl der Figuren, die weise Beschränkung in der Zeichnung auf das, was plastisch durchführbar war, lassen in dieser Skizze mit hoher Wahrscheinlichkeit den Entwurf für ein Marmorwerk erkennen, das niemals zur Ausführung gelangte, aber auch in der Zeichnung als wichtiges Glied in die Kette der Madonnendarstellungen Michelangelo's eingereiht werden muss.

Maria's hohe Frauengestalt erinnert wieder an die Sibyllen der Sistina, aber ihre Augen sind gesenkt und in tiefes Nachdenken versunken blickt sie vor sich hin. Das Kind steht auf ihrem Schoße und hat beide Ärmchen um den Hals der Mutter geschlungen und das süße Köpfchen mit einem leisen Ausdruck kindlichen Kummers an die Wange Maria's gelegt, die nicht wagt, seine Liebkosungen zu erwidern, ja dieselben nicht einmal zu bemerken scheint. Der Giovannino hat jetzt begriffen, dass er das Beisammensein von Mutter und Kind nicht stören darf, es genügt ihm, ganz bescheiden und in aller Stille daran teil zu nehmen. Das kleine Fell über dem Rücken, das Kreuzchen zwischen den verschränkten Armen haltend, hat er sich leise hinten an den Stein gelehnt, auf dem Maria sitzt, von dem weiten Mantel der Jungfrau ein wenig verdeckt. Mutter und Kind haben von der Anwesenheit des Knaben keine Ahnung, sie können und wollen ihn nicht sehen und scheinen wie immer völlig mit ihren unergründlich tiefen und traurigen Gedanken beschäftigt.

Bewundern wir in dem Marmorbilde in London die formenschönste Madonnendarstellung, die Michelangelo jemals im Relief ausführte, so würden wir in der Madonna in der Kapelle der Medicäergräber die herrlichste Freistatue der Mutter Gottes besitzen, die je aus Künstlerhand hervorging, wenn sie vollendet wäre.

Der Meister stand auf der Höhe des Lebens, als er im Auftrag Clemens' VII. die Skulpturen für die Grabmäler des Giuliano und des Lorenzo de Medici begann, Denkmäler heute mehr seines eigenen Ruhms als der ruhmlosen Sprösslinge aus dem Geschlecht des regierenden Papstes. Für diese Grabkapelle war auch die Madonnenstatue bestimmt, die dort noch heute neben der Nacht und der Aurora ihren Platz behauptet. Eine Zeichnung im Louvre, das Thonmodell in der Casa Buonarroti, erwecken den Glauben, dass der Meister den ursprüng-

lichen Gedanken fast ohne jede Veränderung in Marmor ausführte, will man nicht, was sehr wohl möglich, in seiner unvollendeten Kohlenzeichnung, gleichfalls in der Casa Buonarroti, eine ältere Vorstudie erkennen. Michelangelo greift auf das Motiv seiner Jugend zurück und schildert das Kind saugend an der Brust der Mutter. Auf einem hohen Steinblock, den der Künstler im Modell nach Art antiker Altäre mit einer breiten Fruchtguirlande zierte — ein Gedanke, den er im Marmor aufgegeben zu haben scheint — hat sich Maria mit dem Kinde niedergelassen. Ihre Stellung ist wenig bequem, ja unsicher, denn sie ist gezwungen sich mit der Rechten am Rande des Felsblocks festzuhalten, während sie mit der Linken den Arm des saugenden Knaben unterstützt. Der kleine Jesus sitzt rittlings auf dem übergeschlagenen Knie der Mutter, der Oberkörper ist vom Beschauer ab und ihrer Brust zugewandt, die Linke klammert sich an Maria's Schulter fest und mit der Rechten hat er eben nach der Brust gesucht. Während beim Thonmodell und auch bei der Zeichnung im Louvre die kleine Hand noch auf dem Busen der Mutter ruht, ist sie in der Statue ein wenig darüber erhoben. Man muss das Original aus der Nähe betrachten, um die zarte Empfindung des Künstlers bei dieser Veränderung zu verstehen, die uns zugleich anzeigt, dass das Kind das Gesuchte gefunden und begierig trinkend trotz der unbequemen Lage in seiner Stellung verharren wird. Sein Gesichtchen ist halb verborgen an der Brust Maria's, wir sehen eigentlich nur die überreichen, kurz geschnittenen Locken, aber wir bewundern die Schönheit des prächtig gediehenen Kleinen, dessen nackten, fein modellirten Körper nichts als ein breites über Rücken und Knie herabfallendes Band verhüllt. Die schwächlichen, unentwickelten, saugenden Kinder des Nino Pisano, des Cozzarelli, des Matteo Civitali mag man zum Vergleich heranziehen, um das wunderbar ungestüme Leben, die schlichte Natürlichkeit dieses Kindes ganz zu würdigen. Aber gerade Civitali's liebenswürdige, so behaglich auf vergoldetem Sessel thronende Madonna in S. Trinità in Lucca lässt uns aufs neue die entsagungsvolle Größe der Madonnenbilder Michelangelo's würdigen, der jeden äußeren Reiz der Schönheit der Seele zum Opfer brachte.



Michelangelo. Pietà Rom, Peterskirche

Hatte Maria denn nicht Grund genug, sich eines so prächtigen Knaben zu freuen, wie ihn ihr Michelangelo zum erstenmal in den Schoß gelegt?[1] Musste ihr Herz nicht überströmen in mütterlicher Liebe gegen den süßen Kleinen, der alle einsamen Stunden mit ihr teilte? Warum so herbe Zurückhaltung in ihren Minen und Gebärden bei einem Künstler, der die Steine reden hieß, der ihnen jegliche Empfindung von Lust und Schmerz, die jemals Menschenbrust durchzuckt, einzuhauchen verstand? Wir erwarten in der That ein Lächeln auf den Lippen der Madonna, deren gewaltige Körperformen wir mit Ehrfurcht betrachten, aber wir finden gesteigerte Traurigkeit. Wir bemerken eine schärfere Betonung des Affekts in ihren seelenvollen Zügen, aber ein zielbewusstes Fortschreiten in der Richtung, die Michelangelo unerbittlich in der Schilderung der Mutter Gottes verfolgt: Maria hat das Haupt, das ein in schlichte Falten gelegtes Kopftuch ziert, leise vorgebeugt, sie blickt in stummem Jammer über ihr Kind hinweg. Es ist die Schmerzensreiche, die im Geist den am Kreuz verbluteten Sohn tot zu ihren Füßen sieht!

Eine so trübe Auffassung der Madonna, die ältere Meister so sehnsuchtsvoll mit menschlichen Reizen zu schmücken sich bemühten, die Lionardo endlich und Raffael der Welt zum erstenmal als schöne Mutter zeigten, eine so trübe selbstgewählte Auffassung der Madonna muss eine Geschichte haben. Ein hochstrebender Künstler kann nicht aus sich selbst heraus und ohne zwingenden Grund ein Ideal aufgeben, dass man Jahrhunderte lang mehr oder minder erfolgreich angestrebt, und das er mit dem Größten seiner Zeit zu verwirklichen berufen schien. Ein fremder Einfluss, der hemmend und fördernd zugleich sich geltend machte, lässt sich nicht verkennen, und wir fragen erwartungsvoll, wer ist der Gewaltige gewesen, der den gewaltigsten unter den

1) Vgl. was Benedetto Varchi von diesem Christuskinde Michelangelo's und von Dante's Einfluss auf die Gestaltung desselben sagt. Opere di Benedetto Varchi. Trieste 1859. II, p. 647.

Künstlern, die je gelebt, ganz in seine Gedankenkreise zu bannen vermochte?

Wenn es wahr ist, was Savonarola in einer seiner Fastenpredigten behauptet,[1]) dass jeder Künstler sich selber malt und dass er in jede seiner Schöpfungen ein Stück des eigenen Lebens, das beste und charaktervollste der eigenen Persönlichkeit hineinlegt, dann kann es uns nicht schwer fallen, aus der Pietà in St. Peter und aus der Kreuzabnahme im Florentiner Dom die äußeren Lebensumstände herauszulesen, unter denen sie geschaffen wurden. Ein Jugendwerk, reich an zarten Gedanken und warmen Empfindungen ist die Pietà, ein Werk des spätesten Alters voll herben Charakters und tragischen Ernstes ist die Kreuzabnahme in Florenz. Durch ihre jugendliche Schönheit rühren uns Maria und ihr Sohn in Michelangelo's erstem Meisterwerk, gealtert sind sie beide und mit den Spuren bitteren Leidens gezeichnet in jener großen Schöpfung seines Alters, die der Meister noch als Greis begann und nicht vollendete.

Michelangelo's Schilderung der Pietà, die den Gekreuzigten auf dem Schoß der Mutter zeigt, ist schon gegenständlich sehr beachtenswert. Die Reliefdarstellung Christi, der am Rande des geöffneten Grabes sitzt und mit ausgebreiteten Armen seine Wunden zeigt, das ist der Typus der Pietà, der durch das Mittelalter und die Frührenaissance geht. Klagende und anbetende Engel haben sich um ihn geschart und in einiger Entfernung, in älterer Zeit häufig durch Rahmenwerk getrennt, erscheinen Maria und Johannes gleichfalls in anbetender oder schmerzbewegter Haltung. Erst allmählich nähern sie sich dem Grabe, die Andacht muss dem Ausdruck ihres Jammers weichen, und sie schlingen von beiden Seiten die Arme um den Gekreuzigten, der sein sinkendes Haupt zu der schluchzenden Mutter hernieder neigt. Vor allem an den Sarkophagen, aber auch an Kanzeln, Ciborien und Altären lässt sich dieser Typus und seine Entwicklung unzählige Male verfolgen. Er entwickelt sich nicht anders in der Malerei, wo er durch Giovanni Bellini's Meisterhand seine höchste Verklärung findet.

Dagegen kann von einer historischen Entwicklung jener zweiten Auffassung der Pietà, die den Gekreuzigten im Schoß der Mutter schildert, weder in der Malerei noch in der Plastik die Rede sein, und man darf behaupten, dass sich Michelangelo überhaupt an keine Tradition anlehnen konnte, als er 23 Jahre alt in Rom seine Pietà für den französischen Kardinal Groslaye de Villiers begann.[2])

Wer die Madonnenbilder Michelangelo's bis hierher verfolgt hat, der macht sofort eine überraschende Entdeckung, tritt er vor jene einsame „Gruppe des Schmerzes" in der Seitenkapelle von St. Peter: Maria hat das Haupt gesenkt und blickt in stilles Weh versunken auf den toten Sohn, den sie auf ihrem Schoße trägt. Ihre Augen schweiften in die Ferne, ihr Blick war abgewandt und ihre Gedanken abwesend, wenn das Kind auf ihren Knieen saß, wenn es still zufrieden war, oder zu trinken begehrte. Sie schien keinen Blick der Liebe zu haben für das kleine Wesen, keine Gedanken für die Gegenwart, in Vergangenheit und Zukunft hatte sie all' ihr Empfinden versenkt. Jetzt endlich ist sie ganz bei der Sache; das Gegenwärtige ist so grausam, nimmt so völlig ihre Seele ein, dass es Vergangenheit und Zukunft nicht mehr giebt. Was sie im Geist geschaut, was Jesaias gesungen und Simeon geweissagt hatte, nun ist es erfüllt. So musste es kommen! Diese erhabene Ruhe des Schmerzes, diese stumme Ergebung, mit der Maria das Furchtbare hinnimmt, erscheint natürlich im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Madonnenbildern des Meisters, die er zwar fast alle erst in späteren Jahren schuf, deren geistigen Gehalt er aber längst in seiner Seele bewegte. War nicht die zitternd-schweigende Erwartung, das qualvolle Erharren dessen, was unabwendbar geschehen musste, fürchterlicher als das Ereignis selbst? Die Thränen, die das Los des geliebten Kindes beklagten, mochten längst vergossen sein, und ihre Quelle war versiegt. Nun hat sich die Ruhe des Todes vom Sohn auf die Mutter mitgeteilt; und nur die ausgestreckte leise geöffnete Linke, die man der kaum erschlossenen Blüte verglichen hat,[1]) verrät, das ihr Herz noch schlägt. Es liegt in dieser Handbewegung eine stumme ergreifende Bitte, wir finden darin aber auch den ganzen Jammer der Vergangenheit, die ganze Hoffnungslosigkeit der Gegenwart angedeutet: so starb er, den ich liebte.

(Schluss folgt.)

1) G. Gruyer, Les illustrations des écrits de Jérome Savonarole, Paris 1879, p. 195.

2) Im Archäologischen Museum zu Mailand kann man die Entwicklung des gangbaren Typus der Pietà in allen Phasen verfolgen. Ältere Freistatuen der Pietà, wie Michelangelo sie schildert, erinnere ich mich in Italien nur eine gesehen zu haben, eine grobe spätgotische Arbeit in der Taufkapelle in San Marco in Venedig. Häufiger dagegen begegnen uns schlechte malerische Darstellungen desselben Gegenstandes schon aus dem 13. Jahrhundert; ein wirklich bedeutendes Werk, das dem Squarcione nahe steht, befindet sich schwer sichtbar und auch fast unbekannt in der Chiesa del Torresino zu Padua und wurde kürzlich verdienstlicherweise von Prof. Borlinetto photographirt.

1) Wölflin, Die Jugendwerke Michelangelo's; an diese ausgezeichnete Studie habe ich mich auch in der Chronologie der Bildwerke angelehnt.

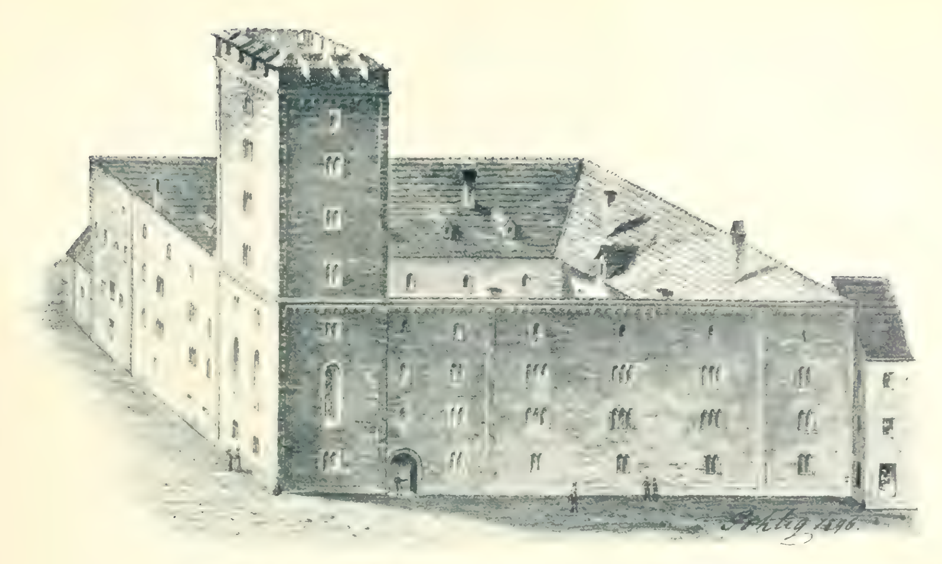


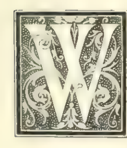
Fig. 29. Der Salzburger Hof in Regensburg im 12. u. 13. Jahrhundert (Rekonstruktion)

EINE VERSCHWUNDENE BISCHOFSPFALZ.

VON PROFESSOR *C. TH. POHLIG.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)

ÄHREND alle die genannten Baureste in dem von 1277—1280 entstandenen Palas eingemauert gefunden wurden, muss es auffällig erscheinen, dass in dem zu gleicher Zeit umgebauten Westflügel nur ein einziges Stück gefunden worden ist, nämlich der Tragstein mit dem springenden Hasen (Fig. 26). Erklärlich wird dies durch den Umstand, dass gerade in diesem Flügel späterhin mehrfache Veränderungen, besonders Auswechslungen von Mauerwerk, vorgenommen worden sind, bei welcher Gelegenheit wohl das eine oder andere von älteren Resten zum Vorschein gekommen, jedoch nicht weiter beachtet worden sein mag.

Der Südflügel enthielt, wie schon bemerkt, den großen Festsaal, der die ganze Länge des Gebäudes einnahm und bei einer lichten Länge von 38 m eine Breite von 11 m hatte. Der Saal befand sich im ersten Obergeschoss, unten waren Wirtschaftsräume. Wie aus unserer Abbildung (Fig. 2) an den höher hinaufgeführten Seitenmauern ersichtlich ist, war der Bau ursprünglich noch um ein Stockwerk höher, jedoch nur nach außen, da die Dächer pultförmig gegen den Hof abfielen. Die Südfront hatte neun Fenster, von denen das erste die Kreisform, das letzte den Vierpass aufweist, die übrigen sieben haben die einfache Rundbogenform. Der Vierpass ist sehr reich profilirt (Fig. 28 a u. b), und die 10 cm breiten Nasen desselben sind in ganz origineller Weise mit Figürchen geschmückt (Fig. 28 c). Die ursprünglichen Fenster des Erdgeschosses waren längst verschwunden und durch andere von verschiedener Form und Größe ersetzt worden.

Im Westbau fand sich außer dem in Fig. 3 abgebildeten Fenster und einigen kleinen Rundbogenfenstern nichts weiter von Bedeutung. Das bezeichnete Fenster, in der Gliederung noch romanisch, weist bereits den Spitzbogen auf, gehört also, wie auch der Vierpass am Palas, dem Übergangsstil oder der beginnenden Frühgotik an, was auch mit der Bauzeit des Süd- und Westbaues (1277 bis 1280) übereinstimmt. Der Umbau, respektive spätere Anbau des Palas war auch am Äußeren daran bemerkbar, dass er mit dem Ostflügel nicht im Steinverband lag, sondern stumpf angefügt war.

Überblickt man das gewonnene Gesamtmaterial, so ist es wohl nicht zu viel gesagt, wenn man den Salzburger Hof als eines der reichsten und bedeutendsten Profanbauwerke des 12. Jahrhunderts bezeichnet. Fig. 29

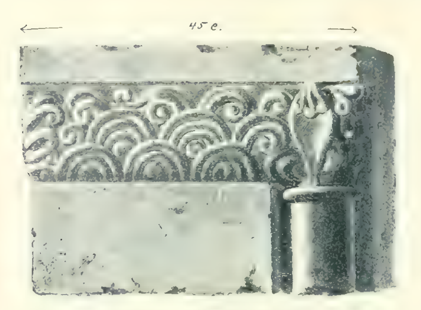


Fig. 21. Eckstück mit Säule.

giebt eine Rekonstruktionsskizze des alten Salzburger Hofes, wie derselbe aller Wahrscheinlichkeit nach im 12. und 13. Jahrhundert ausgesehen hat. An den Hauptlinien des Grundplanes hat sich seit dem 13. Jahrhundert nichts mehr geändert, nur die Zwischenmauern haben mancherlei Wandlungen erfahren. Unser Grundplan Fig. 1 enthält zum Teil schon neuere Einbauten und stammt aus dem Jahre 1810. Aufbau und Fenstereinteilung boten an den noch vorhandenen alten Gebäudeteilen, sowie an den zu Tage getretenen vermauerten romanischen Fenstern hinreichende Anhaltspunkte zur Rekonstruktion. Ost- und Westflügel hatten bis auf unsere Zeit noch die ursprüngliche Mauerhöhe, am Palas waren die Seitenmauern noch in ihrer alten Höhe vorhanden, nur im Nordbau war das obere Stockwerk vollkommen modernisirt worden; dasselbe dürfte jedoch dem ersten Obergeschoss entsprochen haben. Dieses letztere enthielt einen großen Saal von ungefähr 20 m Länge und der ganzen Tiefe (10 m) des Gebäudes. Ihm gehörten jene sechs dreiteiligen Fenster an (Fig. 5 u. 6), welche oben bereits erwähnt worden sind. Drei davon



Fig. 22. Eckstück mit Säule.

— nach der Straßenseite — haben Würfelkapitelle mit darauf sitzenden Tragsteinen, welche ihrerseits die Rundbögen aufnehmen; die anderen drei, nach der Hofseite gelegenen, haben kein eigentliches Kapitell, dafür ist aber der Säulenhals reich gegliedert und der Tragstein zugleich als Kapitell behandelt. Eigentümlich an diesen Fenstern sind die halbkugeligen Zierraten an den Seitenwandungen und auch auf den Schlusssteinen der Fenster, die entweder ganz glatt oder eingekerbt oder facettirt erscheinen. Ähnliche Kugelformen kommen am Portale der Schottenkirche (1172—1184) vor, was also ganz mit der Bauzeit des Salzburger Hofes (1177—1183) übereinstimmt.

Fanden sich somit für die Rekonstruktion des Gebäudes mancherlei sichere Anhaltspunkte, so lässt sich dies hinsichtlich der oberen Turmpartieen leider nicht



Fig. 23. Kapitell vom Salzburger Hof.

sagen. Der Turm wurde bereits 1811 von dem damaligen Besitzer, Färber Götz, bis zur Dachhöhe des Hauses abgetragen, und es hat sich bis jetzt auffallender Weise weder in alten Stadtplänen noch sonst irgendwo eine Abbildung dieses Turmes gefunden. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde derselbe nach den Angaben des damaligen städtischen Bauamtsdirektors Gölgel nebst der darin befindlichen Kapelle einer Restauration unterzogen und außen mit dem Bildnis des h. Rupert geschmückt. Nachdem sich aber auf den alten Stadtplänen seit dem 15. Jahrhundert ein solcher Turm nicht mehr feststellen lässt, so ist wohl anzunehmen, dass derselbe schon vorher in seinen obersten Partieen abgetragen worden ist, also auch zu Gölgel's Zeiten nicht mehr vollständig erhalten war. Dass aber ursprünglich ein solcher Turm vorhanden war, ist ganz zweifellos; dafür sprechen die massiven von 1,30 m bis zu 1,80 m dicken Grundmauern, die sich an der nordöstlichen Ecke des Gebäudes befanden, wie auch der Umstand, dass im 12. und 13. Jahrhundert eine derartige Bauanlage überhaupt ohne Turm nicht gedacht werden kann.

Mit Bezugnahme auf den Grundplan (Fig. 1) ist




Fig. 24. Kapitell vom Salzburger Hof.



Fig. 25. Kapitell vom Salzburger Hof.

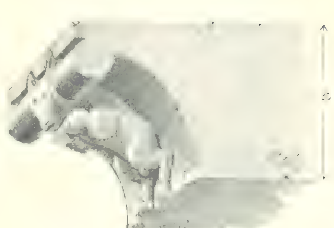


Fig. 26. Tragstein vom Westbau.

hier noch erläuternd zu bemerken, dass die über das erste und zweite Obergeschoss des Turmes sich erstreckende Kapelle erst im 15. Jahrhundert die in dem Plane (Fig. 1 rechts) angegebene Richtung und Ausdehnung erhalten hat. Ursprünglich entsprach die Lage der Kapelle jedenfalls der oblongen Form des Turmgrundrisses in der Richtung von Süd nach Nord, und erst im 15. Jahrhundert orientirte man die Kapelle von Ost nach West, durchbrach zu diesem Zweck einen Teil der westlichen Turmmauer und verlängerte die Kapelle in das Wohngebäude hinein. Der untere Teil der westlichen Turmmauer weist im Vergleich zu den drei anderen Rechteckseiten eine ganz unverhältnismäßige Dicke auf, nämlich 1,80 m gegen 1,30 m der übrigen Seiten, was vermuten lässt, dass diese Mauer von einem noch älteren Bau, vielleicht vom römischen Prätorium herstammt. Nachdem sich also, wie bereits gesagt, von den oberen Turmpartieen nirgends Zeichnungen oder Beschreibungen vorfinden, so sind dieselben auf unserer Abbildung (Fig. 29) nach Analogie anderer Regensburger Turmbauten aus dem 12. und 13. Jahrhundert ergänzt worden. Die obersten Geschosse unter den pultförmigen Dächern der vier Gebäudeflügel dienten als Speicher.

Um ein Bild von der Hofansicht zu gewinnen, hat man sich von drei Seiten, nämlich von Ost, Süd und West Bogengänge, sogenannte Lauben, zu denken. Dieselben sind später zugemauert worden und erst beim Abbruch wieder zum Vorschein gekommen. Dabei wurde die Wahrnehmung gemacht, dass sich das Terrain im Laufe von sechs Jahrhunderten um soviel erhöht hatte, dass die Arkadenpfeiler anderthalb Meter tief im Boden steckten. Im übrigen waren gegen den Hof zu ähnliche Fenster, wie nach außen. Im Nordbau fanden sich fast ganz die gleichen, wie nach der Straßenseite, der Ostflügel wies gegen die Hofseite zweiteilige Rundbogenfenster mit je einem Zwischensäulchen auf; am Süd- und Westbau waren gegen die Hofseite so viele Veränderungen vorgenommen worden, dass von der ursprünglichen Fenstereinteilung nichts mehr wahrgenommen werden konnte. Am Südflügel oder Palas waren jedenfalls gegen den Hof ganz ähnliche Rundbogenfenster, wie sie unsere Abbildung 2 an der Außenseite zeigt.

Dass an einem so umfangreichen Bauwerke, wie es der Salzburger Hof war, in allen Jahrhunderten bauliche Veränderungen vorgenommen worden sind, wird wohl kaum Wunder nehmen. Von Belang sind indes nur einige Zuthaten aus der gotischen Stilperiode. So fanden sich zwei schmale Spitzbogenfenster in der Kapelle des Turmes und einige Fenster mit Spitzbögen, wie auch mit geradem Sturz im Ostflügel unter dem Verputz vor. Am

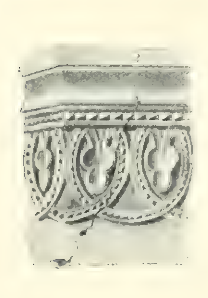



Fig. 27. Kämpfer-Ornament.



Fig. 28c. Nase des Vierpasses.

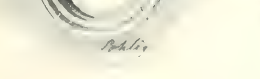
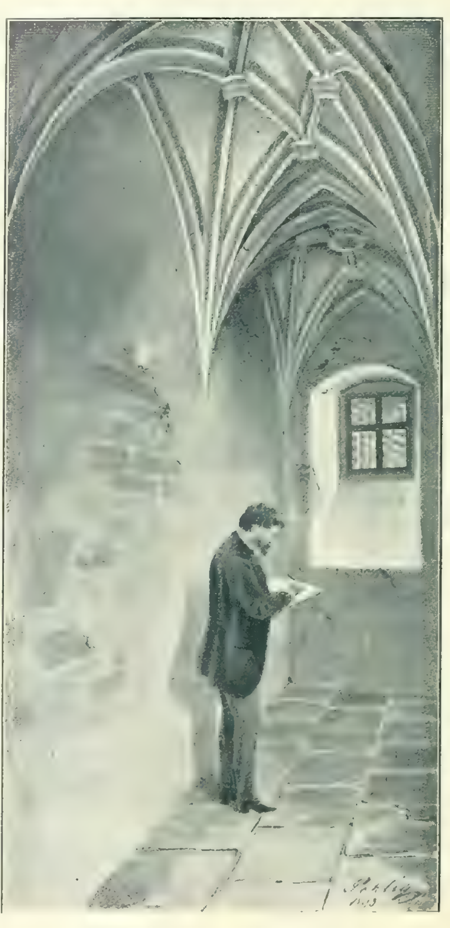



Fig. 28a. Vierpass am Palas.



Fig. 28b. Querschnitt.

beachtenswertesten war jedoch ein kleiner Anbau an der östlichen Ecke des Palas, gegen den Garten am Frauenbergel. Zwischen der Südmauer des Palas und einem ovalen Gartenhäuschen eingezwängt, hatte derselbe nur eine lichte Weite von 1,40 m bei einer Länge von 3,70 m. Dieser schmale Raum (Fig. 30) war mit einem Sterngewölbe überspannt, auf dessen Rippenkreuzungen spätgotische Schildchen angebracht waren. Über dem mit geradem Sturz versehenen Eingang befand sich ein größeres Schildchen mit einem Wappen: auf quergeteiltem Schild unten eine Mauer mit zwei Zinnen. Es ist dies ein mehrfach vorkommendes Wappen, das sowohl dem alten bayerischen Adelsgeschlechte der Preysing, als auch dem der Holnstein [1]) angehört. Im vorliegenden Falle handelt es sich jedoch um das Preysingsche Stammwappen. Dieses alte Adelsgeschlecht kommt in Regensburg schon seit dem 13. Jahrhundert vor, zuerst als Ministeriale (Beamte), als Stifter von Benefizien, dann aber vom 15. bis tief in das 18. Jahrhundert hinein als Domherren. [1]) Georg von Preysing, Subsenior und Kustos im Regensburger Domkapitel (1452—1497) ließ das schöne Sakramentshäuschen im Dom durch Konrad Roritzer erbauen. Er war es auch, der das spätgotische Miniaturkapellchen (Fig. 30) — wenn es nicht die Sakristei zu einer anstoßenden Kapelle war — erbaut hat, über dessen Thüre das Preysing'sche Stammwappen angebracht war. Dass dieses Kapellchen ursprünglich zu einem Domherrnhof gehört hat, welcher hinter dem Salzburger Hof lag, wurde weiter oben bereits erwähnt.


Fig. 30. Gewölbe im Salzburger Hof.

Noch ist eines spätgotischen Wappens Erwähnung zu thun, welches ursprünglich über dem Portal des Hauptgebäudes, später im Hof, eingemauert war. Es ist das Wappen des Erzbistums Salzburg, welches unter dem Pontifikat Leonhards v. Keutschach (1495 — 1519) entstanden ist. Zwei schwebende Engel halten den Bischofshut und darunter zwei Wappen. Das vordere ist das Wappen des Erzbistums, auf senkrecht geteiltem Schild in der vorderen Hälfte ein Löwe, in der hinteren Hälfte ein Querbalken durch die Mitte. Das zweite Schild enthält das Wappen Leonhards v. Keutschach, eine Rübe in der gedrungenen Form eines Rettigs. Zwei gekreuzte Bischofsstäbe flankiren die Mitra. Die manirirten Engelsgestalten tragen das die spätgotische Epoche charakterisirende Federkleid.

Das auf dem Grundplan (Fig. 1) und auf der Palasansicht (Fig. 2) sichtbare ovale Gartenhaus muss wohl in irgend einer Form schon in gotischer Zeit bestanden haben; es wäre sonst nicht denkbar, wie der oben besprochene, zwischen Palas und Gartenhaus eingezwängte schmale gotische Raum (Fig. 30) entstanden sein könnte. Wahrscheinlich stand hier an Stelle des barocken Gartenhäuschens die Kilianskapelle, und zwischen diese und den Palas hat man jenen kleinen Raum vermutlich als Sakristei eingebaut.

1) Die Holnstein kommen erst im 18. Jahrhundert als Domherren in Regensburg vor. Dass die Wirsberger hier in Frage kommen könnten, deren Wappen übrigens drei Zinnen hat, beruht auf Irrtum. Als Angehörige dieses Adelsgeschlechtes findet sich zwar vom 15.—16. Jahrhundert eine große Anzahl von Domherren in Regensburg vor, allein dieselben wohnten nicht in dem hier in Frage kommenden, hinter dem Salzburger Hof befindlichen Kanonikalhof.

1) Siehe hierüber Janner's Geschichte der Bischöfe von Regensburg, Regensburg 1883; ferner Paricius, Regensburg samt allen Merkwürdigkeiten etc. Regensburg 1753; Leonhard Widmann's Chronik von Regensburg, herausgegeben von Öfele 1878; desgleichen das bayrische Stammbuch von Wiguläus Hund.



DIE NEUESTEN ERWERBUNGEN DER MAILÄNDER GALERIEN.

MIT ABBILDUNGEN.

Die Galerie der Brera.



EN bedeutendsten Zuwachs, welcher den Mailänder Galerien in der letzten Zeit zugute gekommen ist, bilden ohne Zweifel die beiden Altarflügel des *Francesco Cossa*, welche den Apostel Petrus und Johannes den Täufer in reichen Landschaften stehend darstellen. Die beiden Bilder stammen aus der Sammlung Barbó-Cinti zu Ferrara, wo sie als Werke des Marco Zoppo oder des Andrea Mantegna angesehen wurden. Auch die mit diesen zwei Bildern sehr verwandte Altartafel in der Nationalgalerie zu London wurde ihrer Zeit dem Marco Zoppo zugeschrieben; ebenso wurden der Name des Mantegna, wie Adolfo Venturi uns mitteilt, sowie später die Namen Cosimo Tura, Lorenzo Costa und Ercole Roberti mit dem Altarbilde in Verbindung gebracht.[1])

Aus einer Reihe von Werken, die früher mehr oder weniger verwandten Meistern zugeschrieben wurden, ist es ja erst in neuester Zeit nach und nach gelungen, die markige Künstlerpersönlichkeit des *Francesco Cossa* klar herauszugestalten. Ich bemerke hier, dass schon Bode im Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen VIII, S. 122, zwei einzelne Heilige in reicher Landschaft in Casa Barbó-Cinti zu Ferrara erwähnt und als treffliche Arbeiten des Cossa bezeichnet hat. Gustavo Frizzoni hat in seinem Aufsatz: „Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes"[2]) die Zusammengehörigkeit der beiden Tafeln mit dem bekannten Altarbilde in London, den hl. Hyacinth darstellend, und mit der Predella in der Galleria Vaticana (daselbst noch dem B. Gozzoli zugeschrieben) nachgewiesen. Die bis in die Einzelheiten gehende Identität des Stilcharakters der vier Bilder beweist auch unwiderleglich, dass dieselben ein zusammenhängendes Altarwerk gebildet haben. In anderen Beziehungen hat sich der geistreiche Kunstforscher freilich geirrt, namentlich darin, dass das Altarwerk mit dem Triptychon, welches den Altar der Griffoni-Kapelle in San Petronio geschmückt hat, identisch sei. Als Stütze nachfolgender kritischer Beschreibung dieser für die frühere Ferrareser Malerei ungemein wichtigen Darstellungen weise ich auf die Reproduktionen hin.

Die beiden Heiligen stehen auf mächtigen Steinquadern einer Felsenlandschaft, je an einen Pfeiler gelehnt. Der Täufer hält in der Rechten ein flatterndes Spruchband, worauf losgerissene Buchstaben, sowie . . . ES. IN DESERTO — sichtbar sind. Der dünne Rohrstab in seiner Linken hat oben einen schmalen Cylinder, worin ein Lamm angebracht ist, und ist mit einem Kreuz gekrönt.[1]) Rote, lustig flatternde Bändchen sind an denselben angebunden. Das mit der haarigen Seite nach innen gewandte und mit einem Weidenband um die Lenden festgehaltene Fell ist an der Außenseite zart violett. Darüber trägt er einen kräftig roten, grüngefütterten Mantel. Der Apostel Petrus hält in der erhobenen Linken die goldenen Schlüssel, die mit roten, flatternden Bändchen zusammengebunden sind, und stemmt mit der Rechten ein offenes, grüngebundenes Buch, in dem er liest, gegen seine Hüfte. Er trägt einen blauen Rock und einen golden-gelblichen Mantel mit scharlachrotem Futter. Die bauschigen, scharfbrüchigen Falten der steifen Gewänder erinnern an Mantegna und Cosimo Tura. Zu den Füßen des Johannes schleicht eine Eidechse, während auf dem Petrusbild etwas weiter zurück ein pelikanähnlicher Vogel melancholisch am Ufer steht. Die mächtigen Züge des zugleich fesselnden und abstoßenden, aber stets eigenartigen Künstlers kennzeichnen jeden Zoll der Tafelflächen. Die Kopftypen sind nicht blos ohne Idealität, sie sind bäuerisch und geradezu hässlich zu nennen, was jedoch durch ihre urwüchsige Individualität, sowie durch die scharfe, sehr eingehende, wie in Metall eingravirte Zeichnung reichlich aufgewogen wird. In dem bleichen Gesicht des Johannes bemerkt

1) Le Gallerie Nazionali Italiane, Roma 1894.

2) Zeitschrift für bildende Kunst, XXIII.

1) Ähnlich dem Stabe des Täufers des Ercole Roberti in der Berliner Galerie. Nur dass dieser ein Kruzifix im Cylinder und kein Kreuz oben hat.

man um die Lippen einen verächtlichen Zug, was uns in derselben Weise bei den Gestalten des Piero della Francesca öfters begegnet. (Siehe z. B. seine thronende Maria, von Heiligen umgeben, in derselben Galerie.) Des Petrus rotes, zusammengepresstes Gesicht erscheint dagegen wie geladen mit Thatkraft und Willen. Die Kopfform bei



Francesco del Cossa. S. Pietro

beiden geht ins Breite und hat, was nach F. Harck dem Cossa eigentümlich ist, starke Backenknochen und ein kurzes, verjüngtes Kinn.[1]) Im Gesichte des Petrus gewahrt man unzählige zarte Runzeln. Die nackten Glieder des Täufers sind mit einem Netz von Adern übersponnen. Die Hände und Füße beider Heiligen sind klein, fest und kräftig. In Haar und Bart, namentlich in dem kurzen und weißen des Petrus, ist jedes Härchen einzeln angegeben. Die dekorative Ausschmückung der beiden Bilder befremdet durch ihren ausgeprägten bäuerischen Geschmack. Quer über den Kapitälen, die dicht über den Köpfen der Heiligen ansetzen, sind lange Stangen angebracht; auf diesen hängen breite hölzerne Ringe (unseren Serviettenbändern ganz ähnlich), die untereinander von schweren Perlenschnüren aus mächtigen Glasperlen und weniger großen Korallenperlen verbunden sind. Ähnliche Schnüre, die in goldenen Quasten endigen, hängen an den Seiten senkrecht herab.[1]) Diese Stangen, hölzernen Ringe, Glasperlen, flatternden roten Bändchen könnten für den Bauerngeschmack des Künstlers nicht bezeichnender sein. Von den höchst eigenartigen, feingefühlten Landschaften wird man wieder angezogen. Aus phantastisch durchbrochenen Felsenformen bestehend, von reicher Architektur gekrönt und mit allerlei Figürchen belebt,[2]) sind diese besonders charakteristisch für den Meister. Die Landschaft auf dem Johannesbilde ist die reichere. Hier zeigt sich im Vordergrunde das wunderliche Gemisch barocker Felsbildungen und gigantischer Überreste von Architektur. In dieser Landschaft, die auch mehr als die andere mit allerlei Figürchen, Reitern, Fußgängern und kleinen Tieren belebt ist, vertieft sich der Blick in mächtigen dunklen Unterwölbungen oder dringt durch riesige Tunnels, die in den Felsen gebrochen sind. Gegen diese gehalten, erscheint die Landschaft auf dem Petrusbilde ruhiger, einsamer und dabei auch stimmungsvoller. In dem Vordergrunde ähnliche Bildungen aufweisend, zeigt sie in der Ferne, namentlich in einem Durchblick links, ein höchst reizendes, von Wasser durchströmtes Naturbild, dessen Kolorit in gesättigten und doch feinen zartgrauen und weißlichen Tönen gemalt, an Piero della Francesca erinnert.

Wir stoßen hier zum zweitenmal auf diesen Namen. Und in der That: der doppelte Einfluss der Schule des Squarcione und der des Piero della Francesca, welchen schon Bode als gemeinsam für alle Ferraresischen Künstler der zweiten Hälfte des Quattrocento nachdrücklich betont hat, zeigt sich aufs deutlichste in unseren Bildern.[3])

Ich lenke noch die Aufmerksamkeit auf die merkwürdige Weise hin, in welcher der Künstler die verschiedenen Temperamente der Heiligen zur Anschauung gebracht hat, indem er dem cholerischen, thatkräftigen Petrus eine brennendrote Carnation (schon an Mazzolino und Dosso erinnernd), dem der Askese hingegebenen Johannes dagegen eine kränklichgelbe Hautfarbe (auch in den Händen und Füßen durchgeführt) gegeben hat.

1) Vergl. F. Harck, Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara. Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen V, 116.

1) Ähnliches in dem Londoner Mittelbilde.
2) Eine ähnliche Landschaft auf dem Bilde in London.
3) Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen VIII, 125.

Und wenn er dann dem bleichen Täufer einen scharlachroten Mantel umgeworfen hat, während der glühende Petrus mit einem gelblichen Gewand bekleidet erscheint, dann geschah es sicherlich, um das koloristische Gleichgewicht in den als Pendants gedachten Bildern wieder herzustellen. In derselben Absicht hat er auch die Landschaft auf dem Johannesbilde in rosafarbigen und die auf dem Petrusbilde in zarten, grauen, weißlichen Tönen gemalt.

Was die Entstehungszeit der Bilder betrifft, so gehören sie gewiss zu den frühesten von den uns bekannten Werken Cossa's. Mit der Santa Conversazione in der Pinakothek zu Bologna können sie sich in großartiger Behandlung der Typen nicht messen, auch stehen sie hinter der Verkündigung der Dresdener Galerie und den Fresken im Palazzo Schifanoia zu Ferrara in entwickeltem Kunstgeschmack zurück. Die Entstehungszeit muss demnach jedenfalls früher als 1469 fallen.[1]) Das Bild mit dem Johannes ist das besterhaltene, in dem Petrusbilde ist namentlich das blaue Unterkleid sehr beschädigt.

Die Galerie Poldi-Pezzoli.

Seit wenigen Monaten sind in der zweiten Stanza a quadri der Galerie Poldi ohne Nummern oder sonstige Angaben zwei Bildnisse von *L. Cranach*, Martin Luther und seine Frau Katharina von Bora, aufgestellt. Auf hellblauem Grunde sind die bekannten Züge mit flüssigen Farben schnell hingeschrieben. Die Carnation rötlich, die zarten Schatten violett, das Haar, obwohl jedes einzelne sichtbar ist, nicht gepinselt, sondern frisch und flüssig hingesetzt. Das eine mit dem Brustbilde Luther's trägt oben die Inschrift:

ML
IN SILENCIO ET SPE
ERIT FORTITUDO
VESTRA

Und in halber Höhe links die Jahreszahl 1529 sowie das Monogramm: Drache mit aufrechtstehenden Flügeln. Auf dem anderen mit dem Brustbild Katharina's steht nur oben die Inschrift:

K. VON BORA
SALVABITUR PER FILI
ORUM GENERACIONEM

Die Technik ist trotz ihrer elfenbeinernen Glätte von größter Freiheit und Breite, die Bildnisse sind so leicht, flüssig, ohne alle Anstrengung gemalt, dass es wohl berechtigt erscheint, sie als eigenhändige Werke des Meisters zu betrachten. Übrigens kann von dem im Jahre 1515 geborenen L. Cranach dem jüngeren kaum die Rede sein. Scheibler kennt kein Bild von dem Sohn aus einer früheren Zeit als 1537.[2])

Zu derselben Zeit ist in die Galerie ein sehr gutes ovales Brustbild einer jungen Frau gekommen. (Ohne Nummer oder sonstige Angaben in demselben Saal aufgestellt.) Das lebensvolle Porträt ist auf graugelbem Grund gemalt. In der Carnation ein bläulicher Ton. Leinwand. Das Bild steht meines Erachtens der seiner Zeit sehr berühmten Malerin Sophonisba Anguissola am nächsten



Francesco del Cossa. [illegible]

und stellt, wenn ich mich nicht täusche, ihr eigenes Bildnis dar. Andere Selbstporträts sind in der kaiserlichen Galerie zu Wien (als ganz junges Mädchen), in der Akademie zu Siena, in den Uffizien und noch in manchen Galerien diesseits und jenseits der Alpen. Schon längere Zeit in der Galerie, jedoch meines Wissens noch nicht irgendwo beschrieben, sind noch zwei Bilder, wovon das

1) Vergl. F. Harck a. a. O., S. 116 und A. Venturi a. a. O., S. 5.

2) Repertorium X. 300.

eine in der zweiten, das andere in der dritten Stanza a quadri aufgestellt ist. Beide noch ohne Nummern oder mit sonstigen Angaben versehen.

Gaudenzio Ferrari. Maria mit dem säugenden Kinde zwischen zwei Engeln. Das dralle nackte Kind fasst der Mutter Brust mit seinen beiden Händchen, und indem es saugen will, blickt es den Beschauer mit kohlschwarzen Augen ernst an. Auch die Mutter sieht gerade aus dem Bilde mit dunklen, ausdrucksvollen Augen heraus; ihr kleiner, runder, lächelnder Kopf ist charakteristisch für Gaudenzio. Die beiden jugendlichen Engel in Profilstellung an den Seiten sind feine Gestalten. Die satten, kräftigen Lokalfarben: Scharlachrot, Grün und Blau, leuchten aus dem tief dunklen Grunde hervor. Ein rötlicher Ton, welcher all dem Nackten einen Rosenschimmer verleiht, im Kleid Maria's aber glühend wird, beherrscht das Bild. Die Schatten der Carnation sind leicht rußig. Die Ausführung mit Ausnahme der Köpfe ist breit und flüchtig.

Schule des *Gaudenzio Ferrari.* Die thronende Maria, von Heiligen umgeben. Die auf einem niedrigen Thron sitzende Maria trägt das nackte Christkind auf ihrem linken Knie. Rechts die heilige Katharina von Siena, dem Christkind ihr Herz anbietend, die reich gekleidete hl. Martha mit Aspergillum, Weihwasserbehälter und dem Drachen zu ihren Füßen, links der hl. Petrus Martyr und ein anderer hl. Dominikanermönch. Die Gestalten sind kurzstämmig, plump und im Ganzen vulgär; die Kopftypen kurz und breit. Trotz der schwärzlichen Halbtöne und Schatten hat das Kolorit Glut und Kraft und ist auch harmonisch zu nennen. Die wenig idealen Gesichtstypen haben schmutzige Schatten in der Carnation, so dass sie einigermaßen an den Veronesen Giolfino erinnern könnten, doch scheint das Bild den Typen und der ganzen Behandlung nach der Frühzeit des Gaudenzio Ferrari so nahe zu stehen, dass das Bild entweder ihm selbst oder einem Nachahmer zuzuschreiben ist. Man vergleiche nur das Bild mit der Vermählung Maria's im Dom zu Como oder auch sein Temperabild der Kreuzigung in der Galerie zu Turin (Nr. 371). Wenn ich das Bild mit Bestimmtheit dem Meister selbst nicht zuzuschreiben wage, geschieht es, weil die Typen nicht beseelt genug und besonders, weil die Gestalten zu kurz und gedrückt für ihn erscheinen. In der Galerie Borromeo befindet sich ein kleines Bild, Nr. 142, dem Bramantino zugeschrieben, das vielleicht von demselben Künstler sein dürfte.[1])

1) Ich erwähne hier noch ein Miniaturporträt, das jüngst in der zweiten Sala a quadri ausgestellt ist. Es stellt die Halbfigur eines Edelmannes dar. Das breite, kräftige Gesicht ist von einem dichten, auf die Brust niederwallenden Bart eingerahmt. Er trägt ein schwarzes Barett und eine geschlitzte schwarze Jacke, worunter das glühende, weinrote Unterkleid sichtbar wird. Eine feine Halskrause schließt die Jacke oben ab. Die Linke fasst ein zusammengelegtes Dokument. Das Incarnat dieser fein gebildeten Hand leuchtet wie Email. Sie ist mit prächtigen Ringen geschmückt. Rechts oben das Monogramm HE. Links oben ÆTATIS 30 1559. Man hat dem Bildchen gegenüber an einen Nachfolger Holbeins gedacht. Vielleicht könnte es auch französisch sein und von einem Ausläufer der Clouet-Schule herrühren. — Ich nenne ferner hier einige Bilder, die, wenn sie auch nicht zu den neuesten Erwerbungen gerechnet werden können, doch erst in den letzten Jahren in die Galerie gekommen und noch ohne Angaben aufgestellt sind. In der Sala dorata: Kleines Tondo. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Die Landschaft ein breites, grünes Thal. Umbrisch. In der Art des Pinturicchio. Nach G. B. Villadini, Archivio Storico dell' Arte 1895, von dem von umbrischen Einflüssen beherrschten Rafaello da Capponi (?). — Maria mit dem nackten Kinde auf dem rechten Knie sitzend. Das Haar Maria's rötlich. Sie trägt einen roten Rock und blauen Mantel. Blaue Ferne mit niedrigen Bergen. Die Brust tritt aus einem zirkelrunden Ausschnitt im Rock kugelrund hervor. Die Maria sehr lieblich, das Kind aber eher hässlich. Mailändische Kunstkenner haben an die Jugendzeit Boltraffio's gedacht. Die Typen und Formen von denjenigen Boltraffio's jedoch ziemlich abweichend. Auch im Ganzen zu schwach. In der Sala nera: ein schönes frühes Bild des Bernardino Luini: die Kreuzesaufrichtung. In der zweiten Sala a quadri (über dem Tobiasbilde des Luini): Die Halbfiguren Maria's mit dem Kinde in ihren Armen. Grüner Grund. Schönes Frühbild Giampetrino's.

EMIL JACOBSEN.



JUGENDZEICHNUNGEN VON GOETHE.

MIT ABBILDUNGEN.

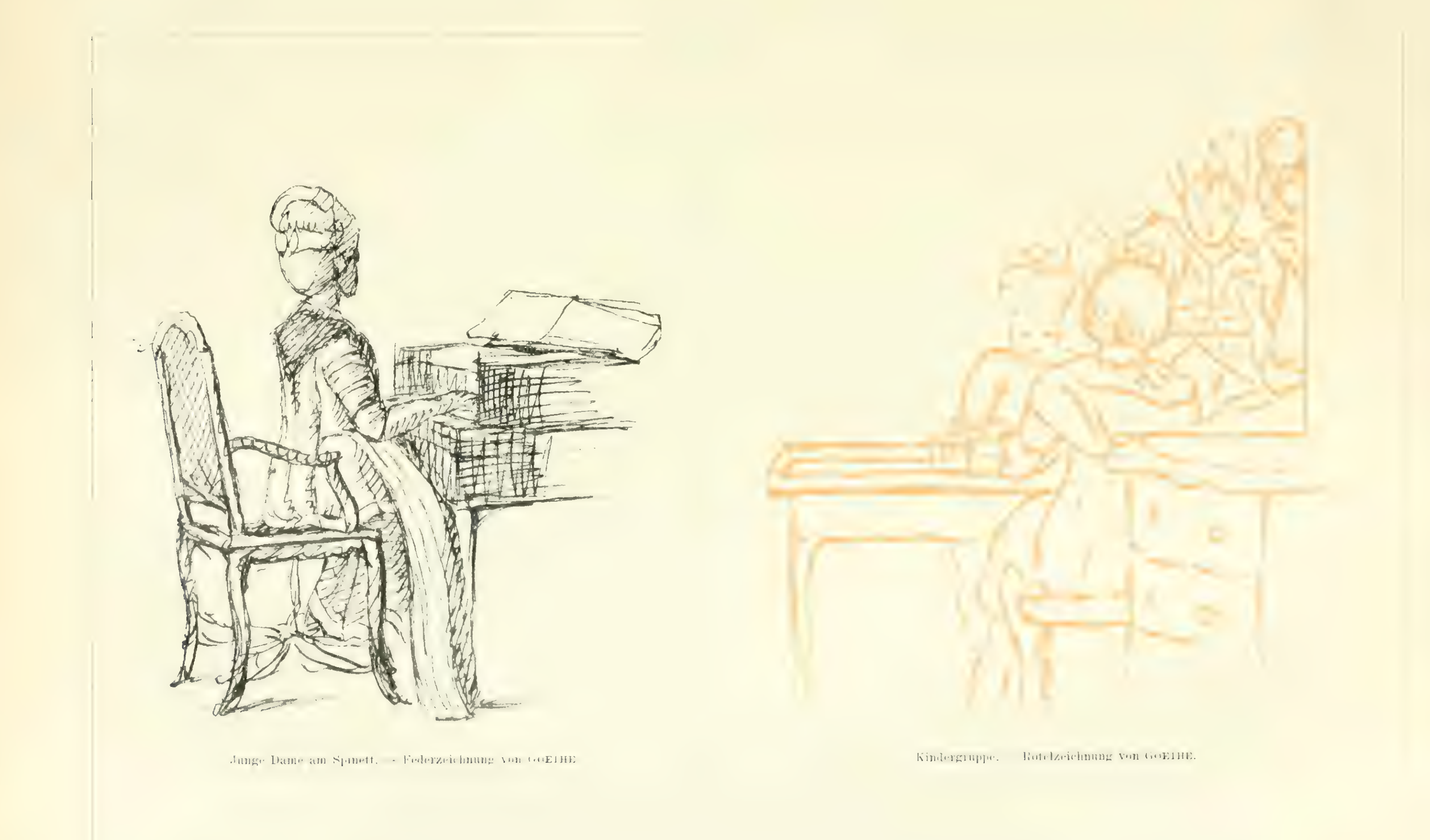
In Nr. 16 hat die Kunstchronik ihren Leserkreis auf die jüngste Veröffentlichung der Goethe-Gesellschaft aufmerksam gemacht, welche die Kenntnis der Handzeichnungs-Sammlungen des Dichters, vor allem der von seiner eigenen Hand entworfenen Blätter, in weiteren Kreisen verbreiten will. Die Frage nach Goethe's Kunstübung, nach dem Grade der von ihm erreichten Ausbildung, ist neuerdings an verschiedenen Orten besprochen worden.

Volbehr's treffliches Buch[1] hat hierfür eine feste Grundlage bereitet, namentlich durch die Schilderung des heimatlichen Bodens, von den Kunstanschauungen und Künstlern, denen der junge Goethe im Vaterhause begegnete und seine ersten Eindrücke auf dem Gebiete der Kunst verdankte. Einige Blätter aus jener Frühzeit hat das Album der Goethe-Gesellschaft mitgeteilt, meist landschaftliche Versuche: aus einem Gebiete, das Goethe über vierzig Jahre lang mit Vorliebe pflegte, und dem auch alle die Blätter angehören, die er in seinem langen Leben an Freunde verschenkte. Dass er in jüngeren Jahren Freunde und Freundinnen zu porträtiren liebte, wusste man aus Tagebüchern und Briefen, aber bekannt war fast nichts. Als Figurenzeichner kennen wir ihn eigentlich erst, seitdem sich das



Kopf einer jungen Frau. Skizze [illegible]

1) Goethe und die bildende Kunst von Dr. *Th. Volbehr.* Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. 1895.



Junge Dame am Spinett. — Federzeichnung von GOETHE

Kindergruppe. — Rötelzeichnung von GOETHE.

Weimarer Goethehaus geöffnet hat und die Mappen eigener Zeichnungen einer Durchsicht unterzogen wurden, die neben Hunderten von landschaftlichen Skizzen eine kleine Anzahl von Studien nach dem Leben, Entwürfe von Genrekompositionen u. dergl. enthielten. Ein Convolut solcher hatte Goethe in späteren Jahren in einem Umschlage mit der eigenhändigen Aufschrift „Iuvenilia“ vereinigt, und wir werden nicht fehlgehen, wenn wir sie in die Zeit vor der Übersiedelung nach Weimar, etwa in die Jahre 1765—1775 verweisen.

Volbehr meint, die Frankfurter Kunst jener Zeit habe sich mit Darstellungen der anspruchslosen Welt begnügt, die man als die eigenste Domäne der niederländischen Kunst zu betrachten gewohnt ist, aber ganz war französischer Einfluss darum nicht ausgeschlossen. Seekatz, Juncker, Nothnagel malten ihre Bilder nicht als blinde Nachahmer der Holländer, sondern traten mit offenen Augen der Natur selbst gegenüber. Die besten Belege haben wir in ihren ab und zu erhaltenen Studien und Skizzen, die oft durch gesunde Beobachtung und treue Wiedergabe überraschen, während das mühevoll vollendete Bild diesen frischen Reiz verlor und uns darum kalt lässt. „Die himmlischen Staatsaktionen des französirten Olymps“ zogen sie freilich nicht an, aber die jenseits des Rheines versuchte Rückkehr zur Natur, wenn auch zu einer Natur im Gewande des Schäferidylls, sagte ihnen schon eher zu. Watteau, Chardin, Boucher waren von den Frankfurtern mit Nutzen studirt worden; Seekatz hatte nicht allein aus dem Familienbilde des Herrn Rath Goethe eine richtige bergerie mit Schäferstab und Lämmern gemacht, sondern die flüchtigen Entwürfe des Bildes glichen so sehr Watteau'schen Zeichnungen, dass Schuchardt sie im Katalog von Goethe's Sammlungen kurzer Hand dem Franzosen zuwies. Ebenso sind die Naturstudien des Goethe befreundeten Georg Melchior Kraus den Zeichnungen seines Lehrers Boucher mehr als einmal zum Verwechseln ähnlich.

In dieser Umgebung sind die im Goethe-Nationalmuseum bewahrten Jugendzeichnungen des Dichters entstanden, von denen wir hier drei Proben in getreuen Nachbildungen darbieten. Was ihnen trotz der verschiedenen Ausführung gemeinsam, ist das enge, durch klare Beobachtung erreichte Anschmiegen an die Natur. So wie diese junge Dame am Spinett hat Cornelia Goethe oft vor dem Bruder gesessen; — wenn wir uns den Kinderfreund in dem Buff'schen Hause zu Wetzlar denken, so wird er mehr als einmal am Anblick von heiteren Gruppen sich erfreut haben, wie sie die Rothsteinskizze uns zeigt. Wie das Erlebte sich zum Lied, zur Novelle, zum Drama gestaltet, so will der Dichter auch das Gesehene, wenn auch nur mit wenigen Strichen, auf dem Papiere festhalten.[1] Wäre uns, namentlich aus den frischen, unbefangenen Jugendjahren, mehr erhalten geblieben, so hätten solche Skizzen zu einem bildlichen Tagebuch sich gestaltet; Blätter, wie die vorliegenden, lassen das viele Verlorene nur um so lebhafter vermissen. Schuld daran war zum großen Teil die von Goethe so hübsch geschilderte Neigung, seine Zeichnungen auf irgend einem, oft schon beschriebenen Stücke Papier, auf dem Rande eines Korrekturbogens, zu entwerfen; was so entstand, schien kaum des Aufbewahrens wert, um so weniger, als er in späteren Jahren, namentlich von der italienischen Reise ab, kaum mehr etwas anderes als Landschaften zeichnete. Die kleine Anzahl der aus frühester Jugendzeit erhaltenen Blätter — die Ansichten Frankfurter Gebäude, die Treppe im Vaterhause, ein Stillleben, auf dem sogar die Maus nicht fehlt,[2] — verdanken wir wohl der Ordnungsliebe des Vaters; andere hatten sich unter Skripturen verirrt und blieben so erhalten.

Über die hier nachgebildeten Blätter mehr zu sagen, ist kaum nötig. Die Klavierspielerin erinnert in der zeichnerischen Behandlung mit ihren flüchtigen, aber doch sicheren Schraffirungen an die bekannte Ansicht von Goethe's Arbeitszimmer; die Kindergruppe in der Fensternische ähnelt manchem Blatte vom französischen Tischbein oder Kraus. Für den zart entworfenen Kopf der jungen Frau in der Haube finden wir verwandte Gegenstände unter den Zeichnungen und Radirungen, die Chodowiecki um dieselbe Zeit nach Damen seines häuslichen Kreises entwarf. Wahrlich ein nicht zu unterschätzendes Lob für die künstlerischen Versuche des jungen Frankfurter Dichters.

Vielleicht kann bei Gelegenheit auf die Entwicklung hingewiesen werden, die Goethe's Begabung für figürliche Darstellungen in der Folgezeit genommen: wie er in Leipzig sich an Scenen aus dem Malade imaginaire oder dem Roman comique versucht, wie dann unter Füssli's Einfluss phantastische Hexenscenen entstehen, bis er noch später mehrmals die Erscheinung des Erdgeistes im Faust entwirft. Alles nur kleine Mosaikstifte zu dem reichen Lebensbilde des Dichters, aber als solche doch immerhin nicht ohne Wert.

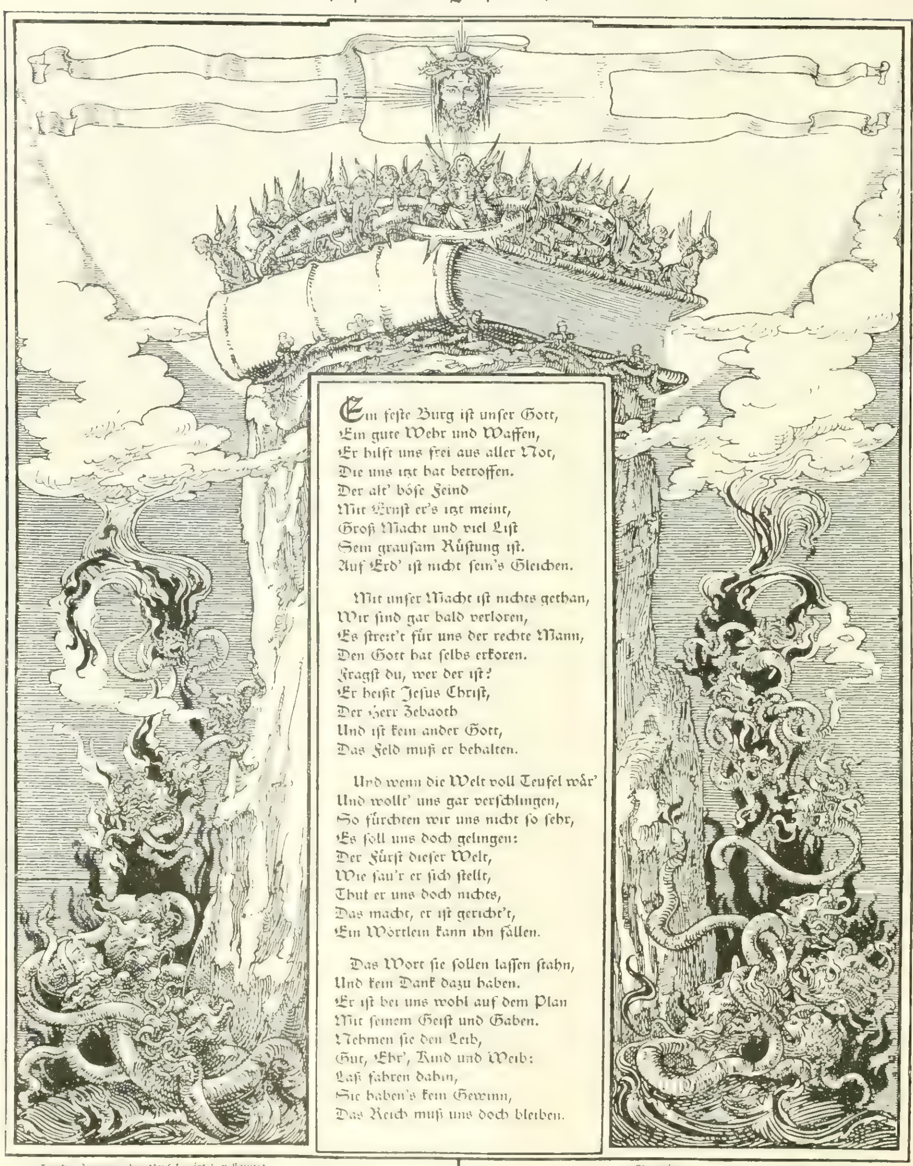
1) Nur einmal verbindet sich beides: in der lieblichen Zeichnung Christianens und dem Gedichte „der Besuch“. (S. Goethe-Jahrbuch, XV. Band.)

2) Vgl. Wahrheit und Dichtung, IV. Buch.

C. RULAND.



Ein feste Burg ist unser Gott.



Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen,
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns itzt hat betroffen.
Der alt' böse Feind
Mit Ernst er's itzt meint,
Groß Macht und viel List
Sein grausam Rüstung ist.
Auf Erd' ist nicht sein's Gleichen.

Mit unser Macht ist nichts gethan,
Wir sind gar bald verloren,
Es streit't für uns der rechte Mann,
Den Gott hat selbs erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Er heißt Jesus Christ,
Der Herr Zebaoth
Und ist kein ander Gott,
Das Feld muß er behalten.

Und wenn die Welt voll Teufel wär'
Und wollt' uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen:
Der Fürst dieser Welt,
Wie sau'r er sich stellt,
Thut er uns doch nichts,
Das macht, er ist gericht't,
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

Das Wort sie sollen lassen stahn,
Und kein Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib:
Laß fahren dahin,
Sie haben's kein Gewinn,
Das Reich muß uns doch bleiben.

Druck u. Verlag v. Breitkopf & Härtel in Leipzig

Flugblätter Nr. 1 Zeichnung von Joseph Sattler

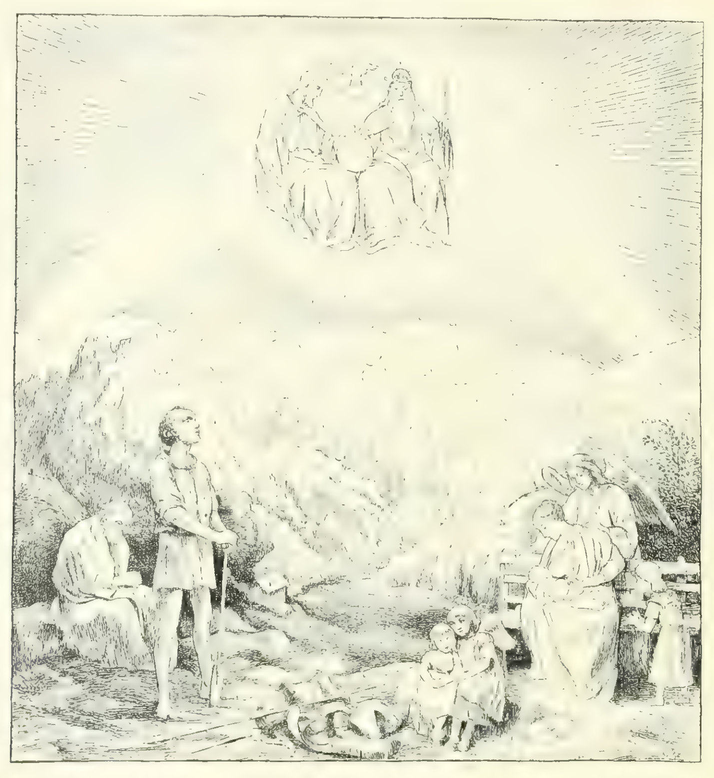


KLEINE MITTEILUNGEN.

Neue Flugblätter. Die moderne Kunst, d. h. die, welche sich in Gegensatz zu der alten stellt, kann sich heute nicht mehr beklagen, dass es ihr an Hilfsmitteln fehle, in die breiten Schichten des Volkes einzudringen. Erst wurde ihr ein Tempel erbaut im „Pan“, einer Kunstzeitschrift, welche gewissermaßen die künstlerischen Leckerbissen der ganzen Welt zu serviren sich vornahm. Freilich war das Menu oft nicht nach dem Geschmack des Publikums, ja nicht einmal der Genossenschaft selbst, welche das Allerfeinste, la crême de l'art, erwartete und zu dem sauersüßen Gemisch, das ihr vorgesetzt wurde, ein entsprechendes Gesicht machte. Die Hoffnung, welche durch die in internationaler Sprache geschriebene Speisekarte erweckt worden war, hat sich leider nicht erfüllt; die, denen die Zubereitung widerstand, riefen nach weniger gemischter Speise, und die beiden Obermundköche wurden rasch ihrers weißen Weltpriestergewandes entkleidet. Es kamen neue, welche weniger scharf mit Valloton oder Lautrec würzten und man machte bald die Entdeckung, dass die heimischen Äpfel doch schließlich den Mixed pickles und den süßen Bananen des Auslandes vorzuziehen seien. Neuerdings hat man den Preis des trockenen Gedeckes von 75 M. doch ein wenig hoch gefunden; er wurde nunmehr auf 60 M. ermäßigt, in der Hoffnung, dass sich jetzt die doppelte Anzahl Hungriger zu Tische setzen würden. Hoffen auch wir, dass hier, dem Sprichwort entgegen, der Wirt die Rechnung nicht ohne die Gäste gemacht hat. Aber der „Pan“ bietet, obwohl er vor den halb verachteten heimischen Penaten nun reuevoll niederkniet, kein Volksnahrungsmittel; hier wurde ja von vornherein Kunstkaviar versprochen. Der modernen Bewegung sind aber eine Anzahl Volksspeisehäuser errichtet worden, in denen das kunsthungrige Publikum für menschliche Preise auch der neuen kulinarischen Offenbarungen teilhaft werden kann. In München erschien die „Jugend“, eine wöchentliche humoristische Zeitschrift, in der sich auf einmal eine ganze Reihe tüchtiger moderner Zeichner bethätigen konnten; ferner der „Simplicissmus“, der noch entschiedenere Jünger moderner Kunst und noch extremere Neoschriftsteller beschäftigt. Dort werden, wie der bis zum Überdruss citirte, aber kaum gelesene Nietzsche sagte, die Werte umgewertet, denn es heißt nun auf einmal: Schön ist hässlich, hässlich schön. Das Volk soll verbrennen, was es ehedem angebetet hat und anbeten, was es sonst verbrannte. Bisher sah man die Kunstvereinsmitglieder oft ratlos zweifelnd, oft entrüstet einzeln oder zu Gruppen vor den Bildern der „neuen Richtung“ stehen; und da sie sich vielfach abwenden, verabreicht man jetzt dem ganzen Volke in Zehnpfennigportionen neue Richtung und neue Dichtung, die ihnen oft nicht besser zu munden scheint als heilsame Medizin. Wohin man blickt, Widerspruch, Kampf und Zwiespalt. Eine eklatante Demonstration gab beispielsweise kürzlich der Hamburger Kunstverein, der sich nach einigem Wetterleuchten in der Presse plötzlich gewitterschwer zusammenballte und ein Scherbengericht abhielt, um sich gegen die neuen Rezepte zu wehren, die in Kunstangelegenheiten jetzt verordnet sind. Zwar gänzlich verdammen wollte die Majorität den neuen Verjüngungstrank nicht, aber ihn doch nach des alten Hahnemann Rezept lieber in der dritten Verdünnung und in homöopatischen Dosen genießen. Die Vorgänge in München, Berlin, Düsseldorf, Dresden, Hamburg erinnerten oft an die Bayreuther Musikschlachten, wo die heftigsten Reden geführt wurden und die Tinte in Strömen floss. Und wie ehedem Gotik und Renaissance miteinander stritten und die erstere noch lange im Volke fortlebte, als der neuen Kunst schon der breiteste Raum erkämpft war: so kämpfen heute alte und neue Richtung, altes und neues Gefühl, alte und neue Technik. Wenn nun der „Pan“ den Angriff mehr mit den Kanonenkugeln der Gelehrsamkeit führt, um die neue Ära durchzusetzen, sind die neuen Zeitschriften viel beweglichere Truppen. Sie münzen die künstlerischen Begabungen in viel kleinere, aber rascher umlaufende Stücke aus. Ein ähnliches Unternehmen, das der neuen Kunst dient, aber sie mit alter Dichtung verschmilzt, hat die Firma Breitkopf & Härtel unternommen. Sie giebt eine Anzahl Flugblätter heraus, die ihr Vorbild in den alten Holzschnitten haben, wie sie Hans Sachs oder Dürer ihren Zeitgenossen darboten. Es ist bekannt, wie begierig in früheren Jahrhunderten das Volk danach griff, wie sorgfältig dergleichen bewahrt und betrachtet wurde. Die alte Gewohnheit der Deutschen, bei Zusammenkünften gemeinsame Volkslieder zu singen, bot den Anlass zur Herausgabe dieser Blätter. Sie sind bestimmt, bei besonderen Gelegenheiten verteilt und abgesungen zu werden. Den Anfang macht das alte Kraftlied Luther's „Ein feste Burg ist unser Gott“, wozu *Joseph Sattler* eine effektvolle Einrahmung geschaffen hat. Die kernige Ausdrucksweise des Reformators und die an alten Mustern gebildete Zeichenkunst Sattler's gehen gut zusammen. Nicht minder gut passt *Wilh. Steinhausen's* empfindungsreicher Griffel zu dem Weihnachtsliede: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“. Andere Blätter haben *Alex. Frenz* (Lorelei, Das Herz am Rhein), *F. Boehle* (O Haupt voll Blut und Wunden), *Rocholl* (In einem kühlen Grunde), *Hans Volkmann* (Jägers Abschied, von Eichendorff), *Kurt Meyer* (O Tannenbaum) gezeichnet. Von Josef Sattler rühren noch die Umrahmungen zur Wacht am Rhein und zu dem alten Neujahrslied (Des Jahres letzte Stunde) her, sowie ein lapidarer Bismarckkopf zu Warncke's Bismarcklied. Gerade in den letzten Blättern Sattlers offenbart sich wieder ein großes Können und eine künstlerische Energie, die um so eher anspricht, je mehr sie die alten Vorbilder zu vergessen sucht. Jedes dieser eigenartigen Blätter ist für zehn Pfennige

käuflich, und in großen Partieen geben die Verleger die illustrirten Liedertexte noch wohlfeiler ab. Es ist ein echt deutsches Unternehmen und ein echt volkstümlicher Gedanke, der da verkörpert wird. Wenn die Flugblätter ihrer Bestimmung gemäß Eingang ins Volk finden und dadurch hinreichend Boden gewinnen, um zu wurzeln, so können sie viel wirken. Sn.

Zu der Heliogravüre. Mit der diesem Hefte beigefügten Heliogravüre nach *Herm. Prell's* Urteil des Paris lösen wir das im letzten Hefte gegebene Versprechen ein. Das Blatt ist auf S. 159 besprochen.



Breitkopf & Hartel's Flugblatter Nr. 6: Nun danket alle Gott. Zeichnung von WILHELM STEINHAUSEN

Hermann Gattiker, der Urheber der beiliegenden Originalradirung „Der Sommer“ wurde am 12. März 1869 geboren, besuchte erst die Kunstgewerbeschule in Zürich und kam später nach Dresden, um an der dortigen Akademie zu studiren. Er studirte aber die Landschaft lieber auf eigne Faust, und da er für die koloristischen Experimente der neuesten Kunst keine Neigung empfand, verfiel er, durch einen Vortrag über Radirkunst, den er zu halten hatte, veranlasst, auf die graphischen Techniken. Gegenwärtig ist er Schüler von Prof. Krauskopf in Karlsruhe und pflegt Radirung und Steinzeichnung. Das Motiv des Blattes stammt aus der Heimat des Künstlers, Wollishofen bei Zürich.

Berichtigung. Herr E. Kubierschky ersucht uns um die berichtigende Ergänzung der biographischen Notiz auf Seite 168, dahin gehend, dass nicht sein Vater, sondern sein Großvater Landmann und Gastwirt gewesen ist. Der Vater des Malers war dagegen Feldmesser und um 1848 eine Zeit lang Offizier. Er pflegte die schönen Künste und übertrug die Neigung zur Musik und bildenden Kunst auf den Sohn.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.




COROT



Bildnis Camille Corot's.

ZU COROT'S HUNDERTSTEM GEBURTSTAGE.

VON *FRANZ HANCKE*-ELBERFELD.

MIT ABBILDUNGEN.

IE großen Auktionen der letzten Jahre brachten wiederholt hervorragende Kunstwerke an das Tageslicht, von denen vorher niemand wusste oder wenigstens niemand sprach. Eine der interessantesten Versteigerungen aus unserer Zeit war die „Vente Secrétan" zu Paris im Jahre 1889; ihr hat der wunderbare Verkauf des „Angelus" von Millet die Signatur aufgedrückt. Aber die ehemalige Sammlung Secrétan barg noch manches andere Meisterwerk moderner Malerei: die 24 Meissonier's, 6 Rousseau's, 7 Troyon's, 4 Corot's, die Daubigny, Diaz, Dupré kann man nicht vergessen. Unter den Bildern von Corot befand sich sein berühmtes, letztes Bild „Biblis"[1]), das unter dem Hammer in den Besitz des Herrn Otlet überging. Der Käufer stellte es im „Palais des beaux-arts" der Weltausstellung aus, wo man es mit den anderen Gemälden Corot's vergleichen konnte. Man wollte nicht glauben, dass „Biblis" die Leistung eines Greises von 78 Jahren war, so jugendfrisch sah das Bild aus, so ganz dieselbe Handschrift hatte es, wie seine früheren. Mit Recht schrieb damals die „Gazette des beaux-arts": „Heute kann man sehen, wie lange die Jugend Corot's dauerte. Er hatte das Vorrecht, nicht zu altern; sein Leben war eine ständige Erneuerung. Die Kunstgeschichte bietet wenig Beispiele eines so langen Frühlings".

Sollte jemand bis dahin an Corot's Größe gezweifelt haben, so wurde er durch die 1889er Ausstellung eines Besseren belehrt. Seine 44 Gemälde bedeuteten einen glänzenden Triumph.

Und doch war jene Ausstellung, so ehrenvoll sie für den Künstler gewesen, nur ein Vorspiel für das große Fest, das man im Begriff ist, ihm zu weihen. Am 28. Juli 1896 wird der hundertste Geburtstag Corot's in Paris gefeiert. Auch bei uns in Deutschland pflegt man neuerdings Malern zu Ehren Festlichkeiten zu begehen; aber es ist eine traurige Erscheinung, dass für so manchen großen deutschen Künstler sein Stern gar bald nach seinem Tode erblasst ist. Nur allzu oft nehmen sie ihren Ruhm ins Jenseits mit.

Zwanzig Jahre schon sind vergangen, seit Corot zum letztenmale den Pinsel führte; aber noch heute lebt er im Gedächtnis der Wenigen, die ihn persönlich kannten, der Tausenden, welche — ohne ihn je gesehen zu haben — ob seiner unsterblichen Kunst sich zu ihm hingezogen fühlen. Je mehr man sich mit seinen Werken beschäftigt, um so mehr muss man ihn bewundern; je tiefer man in sein Leben eindringt, desto inniger kann man ihn lieben.

Eine stattliche Zahl von Festteilnehmern hat sich gemeldet. Es beteiligt sich die Stadt Paris, in der er

1) Kurz vor seinem Tode vollendet und erst nach demselben, im Salon von 1875, ausgestellt.

geboren war und der er, bis auf kurze Unterbrechungen, sein ganzes Leben hindurch angehörte. Hand in Hand gehen einerseits seine Freunde und Schüler, andererseits die Museen, welche auf ihren Corot stolz sind, und die Amateurs, die mit dem Stolz auch die Freude an dem Besitz verbinden. Paris stiftet ihm ein Denkmal, der Magistrat hat für eine Kollektivausstellung seiner Werke den Saal des „Musée Galliera" zur Verfügung gestellt, die Besitzer seiner Bilder geben ihre kostbare Habe bereitwillig hin, damit keine seiner Schöpfungen bei dem glänzenden Akte der Verherrlichung fehle.

Eröffnet ist das Fest durch eine Schrift[1]), welche soeben unter dem Titel „Album classique des chefs d'oeuvres de Corot" bei Braun in Paris erschienen ist. Die Festschrift besteht aus zwei Teilen, einer Zusammenstellung von vierzig Wiedergaben der besten Bilder Corot's in Lichtdruck und einer kurzen, interessant geschriebenen Lebensgeschichte des Meisters. Die Abbildungen sind technisch sehr gut, für Buchillustrationen mustergiltig; sie geben den Reiz der Corot'schen Landschaft vortrefflich wieder. Wer seine Bilder kennt, wird durch die Reproduktionen an die schönen Stunden erinnert, die er durch sie erlebte; und wer nie das Glück hatte, ein Gemälde Corot's zu sehen, bekommt durch die Abbildungen eine Ahnung von der Poesie seiner Landschaften. Die Auswahl der Bilder verrät einen feinen Geschmack. Zwar fehlt die „Biblis"; aber dafür wird man durch „Matinée" im Louvre, „Bain de Diane" in Bordeaux, „Danse des Nymphes", „Orpheus und Eurydice", reichlich entschädigt. Das erste Blatt zeigt das Porträt Corot's, dann folgen in bunter Reihe 8 Figurenbilder und 31 Landschaften.



Das Schloss von Wagnonville, von C. COROT.

Die Biographie des Künstlers stammt aus der Feder des bekannten Pariser Kunstschriftstellers L. Royer-Milès[1]). Dieser Schrift entnehmen wir, falls nicht eine andere Quelle angegeben ist, den Inhalt der folgenden Zeilen.

Camille Corot wurde am 28. Juli 1796 zu Paris geboren. Er ist also ein Kind des 18. Jahrhunderts, aber aufgewachsen unter dem Einflusse eines gemachten Altertums: das Direktorium wollte Athen, das Kaiserreich Rom nachahmen. Corot's Eltern waren einfache

1) Dies ist der erste Band eines Cyklus von kleineren, reich illustrirten Monographieen zum Durchschnittspreise von 4 M. Der zweite Band der „Petite bibliothèque de vulgarisation artistique" wird demnächst unter dem Titel „Le musée de Versailles" erscheinen und, außer 112 Reproduktionen der hervorragendsten Gemälde zu Versailles, einen Text von Perthé und Nelhac — Konservator des Museums — enthalten. Als fernere Fortsetzung sind Arbeiten über Botticelli und Millet in Aussicht genommen.

1) L. Royer-Milès, geboren zu Paris im November 1859, seit langer Zeit Professor an der Universität zu Paris. Von seinen Arbeiten über Kunst sind Michelangelo, Millet, Charles Jacque, Meissonier, die Einführung in die Kunstgeschichte (5 Bde.) bekannt. Demnächst erscheint von ihm „Die Schule von 1830" (in 4 Bdn.). Außerdem hat er eine große Zahl kleinerer philosophischer und ästhetischer Schriften verfasst.

ordentliche Bürgersleute. Sein Vater war städtischer Beamter, seine Mutter besaß ein Putzgeschäft. Er besuchte in Paris eine Vorbereitungsschule und dann von 1807 bis 1812 das Gymnasium zu Rouen. Hier hatte er, als Sohn eines Beamten, Freischule. Corot stand auf dem Gymnasium nicht besonders gut. Das geregelte Pensionsleben beeinträchtigte seinen empfänglichen Geist. Er war wenig begierig, sich vor seinen Mitschülern auszuzeichnen und hat nie eine Prämie davongetragen. Dagegen arbeitete er für sich die alten Klassiker durch und prägte sich die poetischen Gestalten der antiken Mythologie ein. Er wollte Maler werden; aber der Vater, der ein Vorurteil gegen diesen Beruf hatte, ließ den Gedanken daran lange Zeit nicht aufkommen. So wurde Corot zunächst Kaufmann und trat als Lehrling in das Tuchgeschäft von Delalain in der rue Saint-Honoré ein. Hier hatte er wenig Glück. Konnte er schon nie lernen, ein Packet zu verpacken oder ein Stück Ware in das Regal fortzuräumen, so hatte er später, als er, mit dem Musterkasten unter dem Arm, die Kundschaft besuchen sollte, erst recht keinen Erfolg. Corot als Stadtreisender! Sein Prinzipal hat es ihm nicht so sehr verargt, dass er wenig verkaufte, als dass er zu Beginn jeder Saison statt der alten Ladenhüter stets die neuesten Moden begab — „drap olive, au moment même, où les draps de cette couleur faisaient fureur“.

Nachdem Corot fast 10 Jahre bei Delalain ausgeharrt, wurde er endlich befreit. Ein Familienrat erklärte Camille für „unfähig zu arbeiten“. Es wurde ihm gestattet, „Künstler“ — wie die Eltern verächtlich sagten — zu werden, wozu ihm der alte Herr monatlich 100 M. geben wollte, mit der ausdrücklichen Versicherung, die Summe nie zu erhöhen. In der Nähe des Geschäftes seiner Mutter, am Ufer der Seine, richtete er sich ein Atelier ein und begann seine ersten Studien. Die Ladenmädchen der Mutter sahen ihm spöttisch zu; nur eines derselben, Fräulein Rosa, fand an seinen Arbeiten Gefallen. Sie kam öfters an seine Staffelei und hat ihm ihre Anhänglichkeit lange bewahrt. Nach 35 Jahren erzählte Corot, dass sie noch manchmal in seinem Atelier gewesen. „Meine Kunst hat nicht gealtert; sie bleibt ewig jung. Aber Fräulein Rosa und ich, wir haben uns verändert.“ Übrigens war dieses Mädchen das einzige lebende Wesen aus dem elterlichen Hause, das sich mit Corot's Berufswechsel ausgesöhnt hat. Seine Eltern selbst, die „Seitenverwandten“, wie er sie nannte, betrachteten seine Kunst noch immer misstrauischen Blickes, als er schon auf seinem Zenith angelangt war. Als der 70jährige Greis — 1866 — einige Freunde und Schüler zum Frühstück bei sich sah und man ihm die Schüssel mit dem jungen Huhn zuerst reichte, meinte er (jedoch ohne Bitterkeit und Ironie): „Bedienet euch nur; seit ich nicht mehr „drap olive“ verkaufe, wird mir in meiner Familie stets zuletzt servirt“.



Eine Matinée, von C. Corot.

Doch lassen wir die Urteile seiner Eltern und auch die des Fräulein Rosa auf sich beruhen und kehren wir zu seiner Staffelei zurück. So groß das Talent — ja das Genie — Corot's gewesen, so hat auch er sich nicht



Landschaft, von C. COROT. Louvre, Paris.

aus sich selbst entwickelt. Zuerst zwar malte er, unbekümmert um irgend welche Richtung, was er gerade sah, Himmel, Wasser, Erde, die Seine etc.; aber bald befand auch er sich unter dem Einflusse anderer Maler und zwar lange Jahre unter sehr ungünstigem Einflusse. Es herrschte damals in Frankreich die historische Landschaft. *Valenciennes* und *Perthes* predigten die Nachahmung Poussin's und Claude le Lorrain's; in wissenschaftlichen[1]) Arbeiten wurde die Landschaftsmalerei in „paysage historique" und „paysage champêtre" eingeteilt, man schied einen „style champêtre" vom „style historique". Valenciennes hat das — zweifelhafte — Verdienst, den prix de Rome für die stilisirte Landschaft eingeführt zu haben. Perthes sagt am Ende seiner Schrift: „Die Grundbedingungen für den Landschafter sind die Zeichnung und die Linienperspektive. Für die figürliche Staffage ist die Kenntnis der Antike erforderlich".

Eine historische Landschaft hatte Corot's Jugendfreunde Michallon den prix de Rome eingebracht, und Michallon kehrte kurz nach Corot's Austritt aus dem Geschäft (1822) siegesbewusst aus Italien zurück. Sein Einfluss auf den jungen Maler ist unverkennbar. Wenn Michallon auch bald nach seiner Rückkehr starb[2]), so hat er ihm jedenfalls den Weg zu dem Hauptvertreter des Klassicismus, zu Victor Bertin, gewiesen. Corot geht zur stilisirten Landschaft über. Kurze Zeit bleibt er noch in Paris, dann sucht auch er den klassischen Boden auf und begleitet (1825) Bertin nach Italien. Hier traf er mit vielen französischen Künstlern, Eduard Bertin (Victor's Bruder), Dupré, Cabat, Bodinier, Aligny zusammen. Ängstlich und zurückhaltend, wie er immer war, verkehrte er nicht viel mit ihnen, sondern blieb mehr allein. Aber ihre Lehren befolgte er gehorsam. So suchte er seinen Stil zunächst in der Zeichnung, in großen, bestimmten Linien. Wenn der Morgen graute, ging er hinaus, nistete sich zwischen den Ruinen ein und zeichnete die alten Gemäuer und die Trümmer der Säulen immer und immer wieder, schließlich mit der Sicherheit des Architekten. Aus den Skizzen setzte er dann Bilder zusammen und konnte nun, wie seine Lehrer, stilisirte Landschaften nach Hause bringen. Das erste Bild, das er im Salon ausstellte, „Narni" (1827) war ein Resultat dieser Instruktion. Aber Corot gehörte nur in den Sujets, in der Wahl des Vorwurfs, in der Art zu komponiren, der klassicistischen Richtung an. Das Handwerkliche der Kunst hatte er von jenen Meistern gelernt, die Kunst selbst verdankte er sich. Schon damals, als er von den Genannten beeinflusst war, unterschied er sich gewaltig von ihnen. „Aligny's Bilder — sagt Charles Blanc — waren hart, mühevoll, schwerfällig, feierlich, hochtrabend in den Linien. Corot's Landschaften sind weniger abgebrochen, allmählicher entwickelt, mehr durchdrungen von Lebenswärme. Es ist noch nicht das Leben, welches später in jeder Pflanze, in jedem Blatte Corot's sich regt; es ist ein all umfassendes Leben, das unter den Farbentönen der Natur atmet, wenn das Licht sie belebt. Corot hatte vor Aligny und Victor Bertin etwas voraus: die Liebe. In seiner erregten Seele spiegelte sich alles harmonisch wieder."

Nymphentanz, von C. Corot.

Dieses Lob ist aber kein absolutes. Nur im Hinblick auf die anderen Klassicisten kann man den Erstlingswerken Corot's Geschmack abgewinnen. Im Vergleich mit seinen späteren Arbeiten haben jene stilisirten Landschaften keinen Wert. Das sollte er selbst bald erfahren. 1835 war er wieder in Italien und sandte zwei Bilder nach dem Salon, „Morgen" und „Abend", welche wohl im Allgemeinen gefielen, die aber eine sehr scharfe Kritik erfuhren. Lenormant schrieb damals: „Corot redet in seinen Landschaften die Sprache des Stammlers. Seine

1) Valenciennes: „Traité élémentaire de perspective pratique". Perthes: „Théorie du paysage".

2) Nach Royer-Miles starb Michallon im Jahre 1821, nach Paul Mantz schon 1822; doch nennt auch Mantz ihn Corot's ersten Lehrer.

Darstellungsweise ist schwer und matt. Die Bewegung der Bäume, die Feuchtigkeit in der Luft, der Reiz der einfachen Natur sind ihm noch fremd". — Wie war es möglich, dass in Paris, wo der Klassicismus florirte, ein derartiges Urteil gefällt wurde?

Im Jahre 1828 war Bonington gestorben; er teilt mit seinem Landsmann Constable das Verdienst, die englische Landschaftsmalerei nach Frankreich gebracht und den Klassicismus untergraben zu haben. „Im Jahre 1824 — so schreibt die „Gazette des beaux-arts" 1889 — ging das große Licht auf. Die Engländer hatten den Weg nach Frankreich gelernt; sie zogen im Louvre ein: Constable hat drei Bilder, ihnen schlossen sich die Gemälde und Aquarelle von Bonington, Copley Fielding, Harding, Samuel Prout an. Was konnten Bidault und Watelet gegen ein solches Bataillon von Koloristen thun? Nach dem Erfolge der neuen Ankömmlinge führten die älteren französischen Landschafter ein trauriges Dasein. Gänzlich unbekannt mit den großen Holländern, hatten die Unglücklichen nicht bemerkt, dass für jede Landschaft ein bestimmter Himmel erforderlich ist. Constable lehrte sie, dass eine Landschaft erst ausdrucksvoll wird, wenn sie vom Himmel einer bestimmten Stunde und einer bestimmten Jahreszeit beleuchtet ist."

Der Eindruck Bonington's und Constable's auf die jungen französischen Landschafter war außerordentlich. Sie begannen, die Holländer des 17. Jahrhunderts, Ruysdael, Cuyp, van de Velde, Hobbema zu studiren; indem sie sahen, dass diese großen Meister ausschließlich ihr eigenes Land, ihren Boden, ihren Herd gemalt hatten, erkannten sie die ganze Hohlheit des Klassicismus. Cabat, Dupré, Rousseau führten eine kleine Schar von Abtrünnigen zum Kampf gegen Poussin und Genossen. Bald schlossen sich ihnen Daubigny, Chintreuil, Français an. Die gewaltigen, pittoresken Motive Italiens verschwanden. Man erwärmte sich für das Murmeln des Baches, für das Säuseln der Winde, für das Echo des Waldes. Unter ihrem Pinsel sollten die Bäume lebendig werden, die rauhe zerrissene Rinde sollte Empfindung erhalten, die Blätter von Trauer und Freude reden, der Himmel lächeln oder wehklagen, je nachdem die Sonne ihm seine Strahlen zuwandte oder sich hinter schweren Wolken verbarg. Das Konventionelle fiel; die Individualität trat an seine Stelle.

Als Corot von seiner zweiten italienischen Reise zurückkehrte, fand er Paris in zwei Heerlager geteilt: hie Klassicismus, hie „paysage intime". Rousseau wurde gerade vom Salon zurückgewiesen, die öffentliche Meinung stand noch auf Seiten der Alten. Corot schwankte lange hin und her. Wohl empfand er die Wahrheit der neuen Schule; aber er hatte nicht den Mut, sogleich auf den Zauber seines geliebten Italiens zu verzichten. Zu sehr war er vom Reize desselben gefangen; die Weisungen seiner ersten Lehrer klangen in ihm noch nach. Zehn Jahre brauchte Corot, um den ganzen Kram der Schulweisheit zu vergessen. Noch vielfach holt er die Motive aus Italien, nur allmählich fasst er auf heimatlichem Boden Fuß. Seine Bilder aus dieser Zeit sind nicht zu vergleichen mit denen vor der zweiten italienischen Reise. Wenn jene noch als Anfänger-Arbeiten zu bezeichnen waren, so verraten diese bereits den ausgereiften Künstler, und wir würden ihnen noch heute sympathisch gegenüberstehen, wenn sie nicht durch seine Arbeiten aus den späteren Jahren verdunkelt würden. Die Verschiedenheit der Stoffe, die er wählt, verrät seine Unsicherheit. Es war vielleicht die Folge seiner Unzufriedenheit mit sich selbst, dass er gerade damals — mehr als je — religiöse Motive wählte. „Hagar in der Wüste", „die Flucht nach Ägypten", „der heilige Hieronymus" gehören dieser Übergangsperiode an. Besondere Aufmerksamkeit hat er der großen „Taufe Christi" (1841—43) gewidmet, die er der Kirche Saint Nicolas du Chardonnet zu Paris gestiftet hat, in der sie noch heute hängt. Obgleich das Bild in einzelnen Teilen noch seiner alten Manier[1]) angehört, so muss man doch über die einfache Schönheit der Komposition und die Vornehmheit des Stiles staunen.

Das letzte Gemälde aus jener Zeit, das gleichsam den Übergang zu seiner Hauptperiode bildet, ist „Christus am Ölberg". Das Bild gleicht einem Heldengedichte. Tiefe, finstere Nacht; nur ein Stern leuchtet am Himmel. Im Vordergrund kniet Christus, erschöpft von Trauer und Herzeleid. Seine Stunde ist gekommen, die Stunde des Verrates, die Stunde des Todes. In diesem Werke hat sich Corot gefunden. So erhaben der Vorwurf des Bildes ist, so interessirt dieser den Künstler doch weniger als die Behandlung des Himmels, der Luft, der Beleuchtung und der Bäume. Das dunkle Laub der Ölbäume hebt sich von dem ruhigen, ernsten Hintergrunde kräftig ab, ein Zeuge des Dramas, das sich vor ihm abspielen soll. In der Landschaft liegt der Hauptwert dieses Bildes.

Noch einmal ging Corot nach Italien, um ihm dann für immer den Rücken zu kehren. Nach seiner dritten Reise beginnt seine große Ära; er schließt sich den Meistern von Barbizon an, vertieft sich in die einfache Landschaft Frankreichs und beginnt sie — wie jene — um ihrer selbst willen zu malen. Wenn man von der Schule von Fontainebleau spricht, nennt man Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny stets zusammen, und doch ist Corot von den anderen sehr verschieden. Die Genauigkeit, die Schärfe, die bestimmten Formen jener sind ihm fremd; ihre Bilder sind die Wiedergaben des Waldes, des Flusses, der Brücke, ihre Landschaften sind Ausschnitte aus der Natur. Corot malte nicht, was er gesehen: er empfand, er ahnte, er träumte die Landschaft. Seine Bäume lassen sich nicht in eine Klasse Linné's einreihen, seine Landschaften entsprechen nicht einer bestimmten

1) Das Bild hatte s. Z. in Paris kein Glück. Der Entwurf wurde vom Salon 1842 zurückgewiesen.

Gegend. Seine Bäume sind Corot'sche Bäume; Himmel, Luft, Staffage ist seine Erfindung. Selbst die Tageszeit ist seine Tageszeit. Corot's Bilder sind Poesien. Mitten in dem Kreise von Realisten lebte der größte Idealist. Die Baumkronen neigen sich zu einander, sie flüstern sich süße Worte ins Ohr, sie umarmen und küssen sich. Da ist nichts mehr von harter Zeichnung, von scharfen Umrissen. Die Linien werden weich, gehen ineinander über und zerfließen in dem All. Ein Schleier liegt über dem Ganzen und verhüllt es vor den Augen des Naturforschers. Corot's Bilder machen dadurch den Eindruck des Unvollendeten, Skizzenhaften. Aber welcher Zauber liegt in dieser Unfertigkeit! Er pflegte nicht scharf zu denken, sondern nur zu empfinden, und dieses prägt sich in seinen Bildern aus. Er malte

> Was, von Menschen nicht gewusst
> Oder nicht bedacht,
> Durch das Labyrinth der Brust
> Wandelt in der Nacht.

Corot durfte es sich erlauben, die Schranken des Alltäglichen zu überschreiten; denn er vereinigte in seiner Person zugleich mit dem Idealisten auch den schärfsten Beobachter. Früh ganz zeitig, in der Morgendämmerung, oder Abends spät, wann dichter Nebel die Landschaft einhüllt, machte er seine Studien. Wie oft ist er in Ville d'Avrey, wenn alles schlief, die halbe Nacht in seinem Zimmer wach geblieben; da lag er im Fenster, erfüllt von der Betrachtung des Himmels, des Wassers, der Bäume. Kein Laut konnte den einsamen Träumer stören. „Er sammelte eine Masse von Einzelformen, verdaute sie im Geiste und fand dann bei der Arbeit, statt bestimmter Elemente, Verallgemeinerungen. Darin liegt seine Zugehörigkeit zum „paysage intime", dass er in unablässigem Studiren die Innigkeit der Natur durchdrungen hat; aber dadurch erhebt er sich zugleich über seine großen Zeitgenossen, dass er sich von der knechtischen Wiedergabe des Gesehenen befreit hat. „Corot hat der modernen Kunst die empfindsame, die poetische Landschaft geschenkt." [1]) Und was wir oben „skizzenhaft" genannt haben, das ist nichts anderes, als das Verschwimmen der Konturen im Äther, als das Zittern der Luft, als die Liebkosung des Lichtes mit den Gegenständen. Denn die Klarheit, die Durchsichtigkeit, die Beweglichkeit des Lichtes — das Problem des heutigen Pleinairs — hat bereits Corot beschäftigt. Er war zugleich einer der größten Farbenkünstler aller Zeiten.

Aber der Reiz seiner Bilder liegt nicht allein im Landschaftlichen. Hatten die Klassicisten die Landschaft für die Figuren komponirt, so meinte die moderne Schule: die Landschaft sagt alles, die Figuren sind nur unnötiger Zusatz. Die Bilder von Rousseau, Dupré, Daubigny sind ohne figürliche Staffage. Corot ging weiter. Auch er malte die Landschaft als solche, aber er hat sie durch Figuren belebt; und zwar sind seine Figuren mit der Poesie der Landschaft so innig verquickt, dass man sich das Eine ohne das Andere nicht vorstellen kann. Charles Blanc spricht hierbei mit Recht von „harmonie" und „accord". Zweierlei Figuren hat Corot mit besonderer Vorliebe gemalt, einerseits die Fischer und Fährleute, andererseits die Hirten und Nymphen. [1]) Wie oft kehrt der gute Fährmann auf seinen Bildern wieder! In schwarzer Kleidung und weißem Hemd führt er mit nerviger Faust die Barke, die den Wasserspiegel durchschneidet. Diese Figur steht nicht zufällig in der Landschaft; sie gehört hinein, wie der Vogel in den Wald. Unendliche Ruhe, tiefer, süßer Friede lagert über dem Wasser; der Schiffer im kleinen Kahn ist überaus glücklich. Ganz anders schauen die Fährleute bei Corot's Zeitgenossen aus. Victor Hugo, Byron, die Göttliche Komödie waren die Lektüre der eleganten Welt. Man beschäftigte sich viel mit dem Gedanken an den Tod, und die Künstler malten häufig den Charon, der die Seelen der Gestorbenen über den Styx fährt. Corot's Fährmann ist nicht der Totengräber, sein Wasser nicht der Acheron; er hat in seinem ganzen Leben derartige trübe Gedanken nicht gehabt. Corot wollte nie den Lebensüberdruss, sondern stets nur die Freude am Dasein verkünden. Und während viele Bilder seiner Kollegen längst vergessen sind, sehen die seinigen, auch die, welche schon vor 50 Jahren gemalt sind, so aus, als ob sie gestern entstanden wären. Die Scenen seiner Zeitgenossen sind aus einer künstlich geschaffenen Stimmung hervorgegangen. Seine eigenen sind der Ausdruck einer Seelenstimmung, die er wirklich hatte; sie kommen vom Herzen und darum sprechen sie zum Herzen.

Auch seine mythologischen Figuren, die Nymphen und Schäfer, Orpheus und Eurydice, Dante und Vergil, passen harmonisch in die Landschaft, sie ergänzen, sie erklären dieselbe erst. Die tanzenden Gestalten auf der „Matinée" gehören in das Ensemble, wie die Bauern des „Angelus", wie die Meergötter auf dem „Spiel der Wellen". Ein Feind der Mythologie hätte vielleicht Kühe und Rinder als Staffage für Corot's Bilder lieber gesehen. Aber wenn er selbst, im Anschlusse an Vergil, flöteblasende Hirten dargestellt hätte, so hätte er doch nichts Poetischeres schaffen können, als die graziösen weiblichen Gestalten in ihrer Einfachheit, Natürlichkeit, Ungebundenheit und Zugehörigkeit zum Walde. Eine große Anzahl solcher poetischer Bilder hat er gemalt, von denen „das Bad der Diana", „das Konzert", „die Bacchantin", „der Schlaf der Diana" genannt seien. Die häufige Verwendung

1) Gazette des beaux-arts.

1) Royer-Milès unterscheidet in seiner oben erwähnten Festschrift noch eine dritte Klasse, die Figuren aus der Geschichte und der Bibel. Indessen gehören die religiösen Gestalten Corot's früherer Periode an, und die geschichtlichen, wie Orpheus, Eurydice, Dante, Vergil können mit zu den Hirten und Nymphen gerechnet werden.

derselben Gestalten zog dem Künstler den Vorwurf der Eintönigkeit zu; dieser ist jedoch nicht berechtigt. Denn mit feinem künstlerischem Gefühle hat er die Figuren nicht stärker betont, als es für die Staffage gestattet war, während das Hauptaugenmerk stets auf die Landschaft gerichtet blieb. Die Natur selbst aber hat Corot so mannigfach wiedergegeben, wie sie verschieden ist, ohne Manier, ohne Formel; er verstand es, ihr stets neue Reize abzugewinnen.

Corot war nicht nur Landschafter, sondern auch Figurenmaler und Porträtist. Aber vor einem Modell war er ein anderer als in der Landschaft. Während er hier nie einen bestimmten Baum darstellte, malte er die Figuren mit peinlicher Genauigkeit. Wie er sich in die Natur vertiefte, das Leben im Walde, den Gesang der Vögel, das Geflüster der Bäume, das Säuseln der Winde belauschte, so ist er auch zugleich einer der größten Seelenleser seiner Zeit gewesen. Der „bewaffnete Ritter", die „junge Griechin", die „verwundete Eurydice", das „junge Mädchen mit der Mandoline", die „Schnitterfamilie" geben einen Beweis von seiner scharfen Beobachtungsgabe. Seine Figurenbilder sind hervorragende Meisterwerke; aber das Geschick hat es gewollt, dass der Landschafter Corot den Porträtisten schlug. Unter einem „Corot" versteht man heute ausschließlich eine der hochpoetischen Landschaften aus seinen letzten dreißig Jahren.

So steht der Künstler Corot vor uns. Neben dem Maler verdient auch der Mensch Camille Corot gewürdigt zu werden. Er war ein Genie und hat dies in seinen unsterblichen Schöpfungen bewiesen. Aber mit dem großen Talente verband er auch eine makellose Lebensführung. Er war einfach und bescheiden und stellte nicht die geringsten Ansprüche an Luxus und Wohlleben. Er dachte nicht an Geldverdienen und wusste fast 50 Jahre lang nichts von dem Vorhandensein der Amateurs. Als er im späten Alter zu verkaufen anfing, that er dies auch nur, weil man ihn um Bilder bat. Dann aber wurden sie gut bezahlt, so dass er große Summen verdiente. Indessen konnte das Geld ihn von seiner Einfachheit nicht abbringen. Er gab es wohl aus, aber nicht für sich, sondern stets für andere. Corot hatte in seinem Leben nur eine Leidenschaft, — Gutes zu thun. Mit offener Hand gab er, ohne zu zählen, ohne zu fragen, für wen oder zu welchem Zwecke. Hierüber berichten ungezählte Anekdoten, von denen einzelne aufgeführt seien.



Das Bad der Diana, von C. Corot.

Eines Tages hörte er, dass der Karikaturenmaler Daumier blind geworden und, da er die Miete nicht zahlen konnte, aus seinem Hause zu Valmondois hinausgeworfen sei. Sofort reiste Corot nach Valmondois, kaufte das Häuschen und schrieb an seinen Freund die wenigen Worte: „Nun glaube ich nicht, dass Dein Wirt Dich vor die Thür setzen wird".

Ein andermal zeigte ihm ein Amateur ein Bild, welches seine Signatur trug, und bat ihn, dasselbe zu verifiziren.

„Das ist nicht meine Arbeit."

„Dann werde ich den Verkäufer anzeigen", sagte der Besitzer. —

„Anzeigen?" fragte Corot.

„Gewiss; denn dann ist er ein Betrüger."

„Ihn anzeigen? Bedenken Sie, er hat Frau und Kinder. Das Unglück träfe sie mit."

„Was thut's? Er ist ein Fälscher und das Gericht . . . .“

„Ach, das Gericht! Es bedarf nur weniger Pinselstriche; dann haben sie einen echten Corot.“

Damit nahm er dem Besitzer das Bild aus der Hand und überarbeitete es vor seinen Augen, so dass der Eigentümer nun für die Echtheit garantiren konnte. —

Als nach der Belagerung von Paris der Friede geschlossen wurde, hatte man für einen Augenblick die Absicht, die den Franzosen auferlegte Kriegsentschädigung durch eine allgemeine, öffentliche Sammlung aufzubringen. Sofort trug Corot, ohne ein Wort darüber zu sprechen und ohne das Geld zu zählen, seinen Geldkasten mit dem ganzen Besitztum zum Bürgermeister. Erst als man ihn schriftlich aufforderte, sich seine 10 000 Franken abzuholen, erfuhr er, dass er im Besitze dieser Summe gewesen. —

So gut und edel, wie Corot war, so gleichmäßig und ruhig sein Leben dahinfloss, ebenso ist er ohne Erregung und Unwillen gestorben. Am 11. Februar 1875 wurde er ernstlich krank. „Ich bin gelassen und ergeben, sagte er zu seinem Freunde und Schüler Français, ich brauche mich über meinen Tod nicht zu beklagen. Achtundsiebzig Jahre war ich gesund, ich liebte die Natur, die Malerei und die Arbeit. Ich hatte gute Freunde und ich glaube, niemals jemandem ein Leid gethan zu haben.“ Am 24. Februar wurde er erregter. Als er fieberhaft im Bette lag, fasste er krampfhaft den Pinsel und sprach: „Siehst Du, wie schön es ist; ich habe nie eine so wunderbare Landschaft gesehen.“ Aber als man ihm etwas zum Frühstücken brachte, wies er es mit den Worten zurück: „Heute frühstückt Papa Corot dort oben.“ Wenige Stunden später starb er.

Jetzt, an der Schwelle seines hundertsten Geburtstages, steht er in seiner ganzen Größe und Erhabenheit vor uns, die wir alle neidlos anerkennen. Sein Name ist in der Geschichte mit goldenen Buchstaben geschrieben; er erscheint uns heiter und glücklich. „Er vereinigte das Ideal, welches die Herzen der Menschen zum Himmel emporführt, und die Liebe, die den Himmel zu den Herzen hinabsteigen lässt.“

DAS MADONNENIDEAL DES MICHELANGELO.

VON *E. STEINMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



HAT die Pietà in St. Peter, deren eingehende Beschreibung unterlassen werden darf, da sie unendlich oft beschrieben und erklärt worden ist, keine Vorfahren und auch keine lebensfähige Nachkommenschaft gehabt, so scheint die Kreuzabnahme in Florenz, das einzige in großen Zügen wenigstens vollendete Werk so vieler Entwürfe, nur als der Höhepunkt einer langen folgerichtigen Entwicklung, die wir vom 12. Jahrhundert aufwärts verfolgen können.

Aber es konnte Michelangelo nicht genügen, die Gedanken seiner Vorläufer fortzusetzen, ihre Ideale zu verwirklichen, ein gewaltiger innerer Drang trieb ihn, überall bahnbrechend zu wirken, schöpferisch zu gestalten. So hat er auch neue Typen für die Kreuzabnahme geschaffen, von denen wir heute wenigstens noch zwei in Zeichnungen, Entwürfen und Nachahmungen verfolgen können. Die Betrachtung der Passion des Herrn war ja dem Meister in seinen alten Tagen eine unerschöpfliche Quelle des Trostes und die Gedanken, nicht nur des Künstlers, sondern auch des Dichters, wandten sich immer wieder auf das Leiden Christi zurück. Niemand anders als Vittoria Colonna war ihm auf diesem Wege der Leitstern gewesen und für jene edle Frau, die den greisen Künstler vielleicht zum ersten Mal in seinem langen, mühevollen Leben das schmerzvoll süße Glück der Frauenliebe empfinden ließ[1]), schuf er eine herrliche Kreuzabnahme, die Condivi folgendermaßen beschreibt: „Auf die Bitte dieser Dame arbeitete er einen nackten Christus, wie er vom Kreuz herabgenommen wird. Der willenlose tote Körper würde zu den Füßen seiner heiligsten Mutter niederfallen, wenn nicht zwei Engel ihn unter den Armen stützten. Maria aber hat sich am Fuße des Kreuzes niedergelassen und den thränenreichen, schmerzerfüllten Blick aufwärts gerichtet, hebt sie die geöffneten Arme zum Himmel

1) Die neuerdings vielfach ausgesprochene Ansicht, dass weder Vittoria Colonna noch Michelangelo eine tiefere Liebesregung für einander empfunden, vermag ich, wenigstens was den letzteren betrifft, nicht zu teilen. Wie hoch die große Dichterin den greisen Künstler schätzte, beweisen ihre Worte, dass der nur den geringsten Teil der Größe Michelangelo's kenne, dem nur seine Werke bekannt wären. Die Sonette, die der Meister vor und nach ihrem Tode an die Freundin richtete, jene rührende Erzählung Condivi's, dass er sich beklagte, ihr auf dem Sterbebette nicht auch Gesicht und Stirn geküsst zu haben, wie die Hände, sein maßloser Schmerz, als er sie verlor, sprechen deutlich für die tiefe Neigung, die Michelangelo für Vittoria Colonna empfand.

empor, als müsste sie in die Worte ausbrechen, die am Kreuzesstamm geschrieben sind:

Non vi si pensa quanto sangue costa. [1])

Aus dem Vergleich, den Condivi mit einem Prozessionskreuz anstellt, geht mit Wahrscheinlichkeit hervor, dass auch diese Kreuzabnahme in Stein oder Erz ausgeführt worden ist. Sie ist uns heute nur in zahlreichen Nachbildungen, einem Stich der Bonasone, einem Gemälde des Marcello Venusti in der Borghesegalerie in Rom und einer Plaquette im Berliner Museum erhalten, die uns wenigstens die großartig geschlossene Komposition noch voll erkennen und bewundern lassen. [2]) Die thränenreiche Fassung der Schmerzensreichen, die mit den ausgebreiteten Armen die furchtbare Schickung ergebungsvoll aus höherer Hand entgegennimmt, scheint einer der Hauptzüge auch in dieser gedankenvollen Schöpfung. Man wird ihn erst völlig zu würdigen vermögen, vergleicht man diese schmerzzerissene und doch gefasste Gottesmutter einmal mit jenen schreienden Frauen mit den ausgebreiteten Armen in Donatello's Grablegung im Santo, oder in der neuerdings dem Verrocchio zugeschriebenen Beweinung Christi in S. Maria del Carmine in Venedig.

Der zweite gleichfalls erst von Michelangelo wahrscheinlich gleichzeitig erfundene Typus einer Kreuzabnahme wird noch durch ein Originalwerk des Meisters vertreten, jene traurige verwitterte Ruine, die wir heute im Hof des Palazzo Rondanini in Rom aufsuchen müssen. Aber dies unvollendete und schwer beschädigte Werk hat einen besonderen historischen Wert. Es ist wahrscheinlich, dass der große Künstler an diesem Marmor seine letzten Hammerschläge that, und sie scheinen wie halberloschene Schriftzüge einer zitternden arbeitsmüden Hand.

Einen ersten Entwurf zu diesem Werk glaubte Robinson [3]) in einer Kohlezeichnung in Oxford zu entdecken und eine sorgfältiger ausgeführte Rötelzeichnung in der Albertina ergänzt das vor allem in den oberen Partieen nur in Umrissen ausgehauene Original. Maria steht auf hohem Steinblock hinter dem fast noch aufrechtstehenden, langsam an ihrem Körper herniedersinkenden Sohn, über dessen Schulter sie sich mit dem Oberkörper leicht herabbeugt. Im Marmor vermögen wir den Ausdruck im Gesicht der Jungfrau kaum zu enträtseln, aber in der Zeichnung ergreift uns der wortlose Gram der gealterten Frau, die mit fast geschlossenen Augen ganz in den Abgrund ihres Jammers versunken scheint.

Mag auch diese Kreuzabnahme anderen Formproblemen nachgehen wie jene oben beschriebene Arbeit für Vittoria Colonna, in der gehaltenen Stimmung, der leidenschaftslosen Äußerung eines über alles Maß des Ausdrucks gehenden Schmerzes finden sie sich zusammen. Und darin sind sie auch beide der gewaltigen Kreuzabnahme in Florenz verwandt, in der Michelangelo in einfach großen Zügen klargelegt, was alle seine Vorgänger nur zu stammeln gewusst.

Einer großen Aufgabe — so scheint es — ist sich die Kunst von vornherein auch bei der Schilderung der Kreuzabnahme bewusst gewesen und an ihrer Erfüllung arbeitete sie in unablässigem Bemühen. Schon *Benedetto Antelami,* der im Jahre 1178 in figurenreicher Reliefdarstellung das große Drama behandelte, erkannte als den Brennpunkt menschlichen Interesses in demselben die Schilderung des Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn. Der Heiland hängt von Joseph von Arimathia unterstützt noch halb am Kreuz und eben erst steigt Nicodemus die Leiter hinan, den Nagel aus der blutenden Linken zu ziehen. Die Rechte aber ist bereits herabgesunken und hat, von Engelhand geführt, leise und liebkosend die Wange Maria's berührt, die in schmerzbewegter und doch andächtiger Haltung unter dem Kreuze steht und kaum die geliebte Hand zu fassen wagt. Rührender, schüchterner Ausdruck zartesten Nachempfindens der großen Liebe zwischen Mutter und Sohn! Wie ein Funke erscheint er, der ein nie mehr verlöschendes Feuer entzündet, wie ein Samenkorn, das langsam zur Ähre reift.

Mit weit größerer dramatischer Kraft behandelte um die Mitte des 13. Jahrhunderts Niccola Pisano denselben Gegenstand im Tympanonrelief des nördlichen Seitenportals in S. Martino zu Lucca. Joseph von Arimathia hat wieder den Körper des sinkenden Heilandes umfasst, dem Nicodemus eben die durchbohrten Füße vom Kreuze löst. Weinend hält Johannes den linken Arm des Gekreuzigten, den rechten aber hat Maria mit beiden Händen umfasst und ist im Begriff, ihn zu küssen. Leise berührt das herabsinkende Haupt des Sohnes das Kopftuch der Mutter, der die Andacht nicht mehr verbietet, ihren großen Schmerz zu äußern.

Wir müssen die Schwesterkunst zu Hilfe nehmen, um die Richtung zu verfolgen, in der sich die Kreuzabnahme weiter entwickelt. Nicht in der Skulptur, so möchten wir glauben, sondern in der Malerei, nicht im 15. sondern ganz im Beginn des 14. Jahrhunderts, findet sich jenes Ideal vorgebildet, auf das Michelangelo zurückgriff. *Duccio di Buoninsegna* schildert zum ersten Mal in einer der kleinen Darstellungen aus dem Leben Christi, die die Rückwand seines berühmten Dombildes schmückten, in rücksichtsloser Weise den ganzen Schmerz und die ganze Liebe der Maria. Joseph von Arimathia und Nicodemus verrichten wieder ihre alten Dienste. Der erstere, auf der Leiter stehend, unterstützt den von Johannes gehaltenen Leichnam, der letztere zieht die Nägel aus den Füßen. Christus ist vornüber herabgesunken und

1) Vasari und Condivi ed. Karl Frey, p. 202.

2) Vgl. A. Venturi, il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 200; W. Bode und H. von Tschudi a. a. O. Nr. 993 Tav. XLVIII.

3) a. a. O. p. 80.

hat die ausgebreiteten, im Tode erstarrten Arme über die Schultern der Mutter gelegt, die mit jenem grimmigen Ausdruck des Schmerzes, der den alten Sienesen eigen, das auf ihre Wange herabgesunkene Haupt des Sohnes umfasst hat, das sie mit dem warmen Hauch der Liebe beleben möchte.

Michelangelo konnte im Ausdruck Edleres, in den Formen Vollendeteres schaffen, er mochte die übermäßig gesteigerte Empfindung auf ein schöneres Maß zurückführen, das einmal gegebene Motiv der letzten stummen Umarmung von Mutter und Sohn war nicht zu übertreffen. Es hat auch scheinbar zunächst keine Nachfolge gefunden; der fromme Fra Giovanni betonte in seiner farbenfreudigen Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz ausschließlich das andächtige Element; der Naturalist Donatello suchte in der Grablegung und Beweinung Christi den höchsten dramatischen Ausdruck zu erreichen, den die bildende Kunst überhaupt hervorzubringen vermag, und erst Fra Bartolomeo schildert uns wieder in seinem letzten Werk mit all dem menschlichen Reiz formaler Schönheit, die sich die Renaissancekunst inzwischen zu eigen gemacht, die Mutter, die den vom Kreuz auf die Erde gebetteten Sohn liebevoll umarmt. Aber in der stillen gefassten Art, wie Maria das Haupt ihres Sohnes emporhebt, es zu küssen, wie sie thränenlos und ruhig den letzten Abschied nimmt, entdecken wir jene bis dahin unbekannte Ausdrucksweise, die Michelangelo plastisch zum ersten Mal in der Pietà in St. Peter verkörperte, die er in den unter dem Einfluss von Vittoria Colonna entstandenen Kompositionen fortsetzte, und an der er endlich auch in seinem letzten großen Werk, der Kreuzabnahme in *S. Maria del Fiore* festgehalten hat.

Ein Meer von wehmütigen Erinnerungen überflutet die Seele, treten wir vor diese Marmorgruppe, die unter der Kuppel Brunellescos in der stillen Dämmerung des Domes von Florenz im 18. Jahrhundert einen würdigen, aber der ursprünglichen Bestimmung des Künstlers nicht entsprechenden Platz gefunden hat. Bekanntlich hatte Michelangelo diese Kreuzabnahme zum Schmuck des eigenen Grabes bestimmt. Schon war das Auge trübe geworden und der Meißel gehorchte nicht mehr wie früher der zitternden Hand, als er immer noch an dieser Gruppe arbeitete, die ihn sein Freund und Diener Urbino zu vollenden drängte. Da misslangen ihm die Hammerschläge an Arm und Gewand der Madonna, und mit jener plötzlich erwachenden Leidenschaftlichkeit, die ihn auch im Alter nicht verlassen hatte, zerschlug er unbarmherzig sein großes Werk, um es dann niemals wieder anzurühren. Später schenkte er einem Freunde den verstümmelten Marmor, der ihn dann so zusammensetzen ließ, wie wir ihn heute vor uns sehen.

Die Gruppe besteht aus vier Figuren. Maria, Maria Magdalena und Nicodemus sind bemüht, den langsam herniedersinkenden Leichnam des Herrn aufzufangen und zu stützen. Der mächtige Körper des Erlösers, um den die Frauen und der Greis in Schmerz und Liebe beschäftigt sind, ist noch um Brust und Lenden mit dem schmalen Linnentuch bedeckt, mit dem man ihn soeben vom Kreuz herabgelassen hat. Schon ist er bis auf den Schoß Maria's herabgesunken und lehnt gegen die Stirn der Mutter das müde Haupt, aus dem der Tod die Spuren des Leidens nicht ganz verwischen konnte. Der Christus ist verstümmelt, es fehlt das linke Bein, aber der über den Oberschenkel herabfallende linke Arm bedeckt die Bruchstelle und erweckt die Illusion, dass sich das Bein zwischen den Knieen der Mutter in ihrer weiten Gewandung verberge.

Über der edlen Gestalt des Erlösers, dessen nackter herabsinkender Leib durch den Wohllaut der Linien das Auge entzückt und so wunderbar weich gebettet erscheint zwischen den faltenreichen Kleidern seiner Freunde, erhebt sich der ehrwürdige Nicodemus in der Tracht eines Kapuziners. Mit der Rechten hat er von unten den Arm des Gekreuzigten umfasst, der sich hoch über die Schulter der Maria Magdalena legt, mit der Linken berührt er leise als Zeichen stummen Mitgefühls die Schulter der Madonna und das weißbärtige Haupt, das die Kapuze bis auf das Gesicht verhüllt, ist in stiller Trauer über Mutter und Sohn herabgebeugt. Michelangelo hat nicht die letzte Hand an Gesicht und Mantel des Nicodemus gelegt, aber man darf behaupten, dass gerade der unpolirte rauhe Marmor vortrefflich zu dem ernsten Charakter des greisen Kapuziners passt. Vollendet wurde überhaupt nur Maria Magdalena in dieser Gruppe, die mit der Linken am Gewande des Nicodemus sich fest haltend, mit der Rechten den Leichnam unter dem Oberschenkel stützend, das schöne jugendliche Antlitz dem Beschauer zuwendet, ganz wie die liebreizende Magdalena in Raffael's heiliger Caecilia.

Während Maria völlig mit dem Toten beschäftigt ist, während der Greis seine Teilnahme zwischen der Mutter und ihrem Sohne teilt, wendet sich Maria Magdalena an den Beschauer, als wollte sie fragen: „Ward jemals solches Leid gesehn"? Der Künstler hat in Haltung und Bewegung dieser Gestalt, die in den Verhältnissen kleiner erscheint wie ihre Gefährten, eine unbeschreibliche Anmut entwickelt und der Schmerz hat die Schönheit dieser Frau nicht zerstören können.

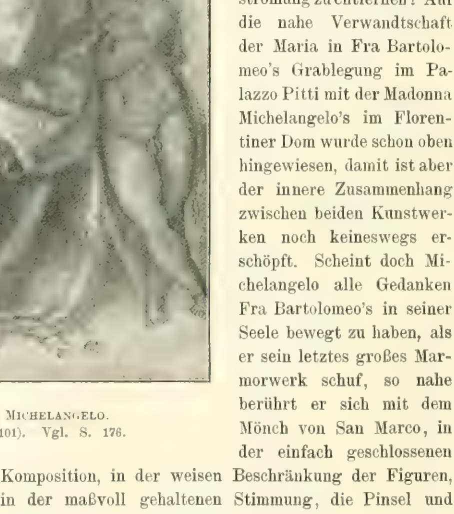
Wie anders Maria! Sie ist ganz in lang herabfallende Trauergewänder gehüllt, auf jeden äußeren Reiz der Erscheinung durch den uns die Madonna in St. Peter zu fesseln weiß, hat der Künstler verzichtet. Mit beiden Armen hält die Matrone den Sohn umfasst, dessen herabfallendes Lockenhaar die Hälfte ihres Gesichts bedeckt. Ihre Augen sind geschlossen wie die ihres Sohnes, sie fühlt nur die leise Berührung seines Hauptes, aber kaum entdecken wir eine Gefühlsregung in dem im Marmor nur angedeuteten Gesicht. Und doch ergreift uns derselbe stumme Schmerz, der stets die Züge

der Madonnen Michelangelo's verschleiert, aber er ist hier bis ins unermessliche gesteigert.

Wie in den letzten Accorden einer Symphonie der Künstler noch einmal wieder alte Melodieen anklingen lässt, so sind auch Michelangelo in diesem gewaltigen Werk, mit dem er sein Grab zu schmücken gedachte, Erinnerungen aus der Jugend aufgetaucht. In dem süßen Cherubsköpfchen, das das Stirnband der Maria Magdalena ziert, finden wir den Kopfschmuck wieder, den wir an der Madonna im Bargello bewunderten, das Motiv des umgebogenen Arms beobachteten wir bei dem Kinde in der Madonna an der Treppe und bei der Statue des Lorenzo in der Grabkapelle der Medici.

In dem greisen Kapuziner aber hat Michelangelo, wie uns ein Brief Vasaris belehrt [1]), sein eigen Bild geschaffen, idealisirt wie jenes, das er vielleicht im Jeremias in der Sistina festhielt, aber doch unverkennbar in den Grundzügen. Und so hat er der tiefen Frömmigkeit, die ihn durchs Leben begleitete, die ihm ein Halt war in seinen sturmbewegten Mannesjahren und eine Hoffnung in seinem langen Greisenalter selbst ein sinnvolles, unvergängliches Denkmal gesetzt. [2])

Diese tiefe Empfänglichkeit Michelangelo's für religiöse Eindrücke fällt schwer ins Gewicht, treten wir endlich an die große Frage nach der geistigen Heimat seiner eigenartig herben und stets von derselben Empfindung beseelten Madonnenbilder und Pietàdarstellungen heran, durch die er sich so schroff von dem Ideal der Renaissance losgesagt hat. In dem großen gedankenvollen Bilde Maria's, das seine Seele erfüllt, scheint jeder Affekt auf das äußerste beschränkt, und wie der Künstler einerseits von Mutterfreuden nichts zu erzählen weiß, so hat er auch jede gewaltsame Äußerung des Jammers der Schmerzenreichen unterdrückt und Anfang und Ende der Heilstragödie einander unendlich nahe gebracht. Ein stolzes Selbstgenügen, eine prophetische Gelassenheit, eine Ruhe, die sich der großen Meeresstille vergleichen lässt, ist seiner Madonna eigen, die er am liebsten mit ihrem Sohne allein gelassen hat. Aber wir empfinden ahnungsvoll, dass ihrer äußeren Erscheinung ein tiefes hoffnungsloses Weh zu Grunde liegt, das sie im Innern unaufhörlich bewegt und dessen Zuckungen wir in der heroischen Frau in der Medicäerkapelle, in der Matrone im Florentiner Dom vielleicht am deutlichsten erkennen.

Kohlezeichnung von MICHELANGELO.
Windsor Castle (Bd. 101). Vgl. S. 176.

Steht Michelangelo ganz allein mit solchen Gedanken, oder wagte es noch dieser oder jener unter den großen Meistern der Renaissance, sich so weit von der Hauptströmung zu entfernen? Auf die nahe Verwandtschaft der Maria in Fra Bartolomeo's Grablegung im Palazzo Pitti mit der Madonna Michelangelo's im Florentiner Dom wurde schon oben hingewiesen, damit ist aber der innere Zusammenhang zwischen beiden Kunstwerken noch keineswegs erschöpft. Scheint doch Michelangelo alle Gedanken Fra Bartolomeo's in seiner Seele bewegt zu haben, als er sein letztes großes Marmorwerk schuf, so nahe berührt er sich mit dem Mönch von San Marco, in der einfach geschlossenen Komposition, in der weisen Beschränkung der Figuren, in der maßvoll gehaltenen Stimmung, die Pinsel und Meißel beide so ergreifend zum Ausdruck zu bringen wussten. Scheint nicht Michelangelo's Maria Magdalena eine direkte Reminiscenz an den Johannes Fra Bartolomeo's, der den Oberkörper Christi unterstützt und sich mit derselben stummen Klage an den Beschauer wendet, wie die Jüngerin?

In der Auffassung Maria's mit dem Kinde dagegen hat sich Michelangelo am meisten dem Sandro Botticelli genähert. Gewiss entdecken wir zwischen der heroischen

1) Vasari an Lionardo Buonarotti. Carte inedite Michelangiolesche. Milano ed. Daelli 1865, p. 55.

2) Eine Vorstudie für diese Pietà befindet sich in der Albertina. Das Niedersinken Christi zwischen den Knieen der hier ohnmächtigen Mutter, das Überbeugen eines Greises über den Leichnam kehrt hier wieder, wenn auch die Anzahl der Figuren bei der Ausführung in Marmor beschränkt wurde.

Frauengestalt des einen und dem zarten, fast schwächlichen Weibe des anderen äußerlich wenig verwandte Beziehungen, aber eine tiefere Beseelung von Mutter und Kind, die wie ein ahnungsvolles Vorgefühl schmerzensreicher Zukunft sich kund giebt, charakterisirt auch die Madonnen Botticelli's. Nur überlässt es Michelangelo dem Beschauer, das Rätsel, das bei ihm die Züge der Maria verschleiert, zu lösen, während Botticelli gelegentlich durch jene rührend schönen Engel, die dem Kinde die Marterwerkzeuge zeigen, durch Dornenkranz und Nägel, die er diesem selber in die Hand gegeben seine trübe Auffassung rechtfertigen zu müssen glaubt.[1]) Jedenfalls lässt sich ein tiefer innerer Zusammenhang der Kunst Michelangelo's und jener der beiden älteren Florentiner Meister nicht verkennen, aber ebenso sicher kann natürlich von einer Abhängigkeit des ersteren von den letzteren nicht die Rede sein. Muss nicht vielmehr nach einer gemeinsamen Quelle gesucht werden, aus der sie alle miteinander den geistigen Inhalt für ihre Werke schöpften? Wer aber war der große Geist, der Malern und Bildhauern neue Gedanken einflößte, die nach Befreiung ringende Kunst innezuhalten zwang und sie in neue unbekannte Bahnen lenkte?



Kreuzabnahme von B. Antelami. Parma. Mittelgruppe.

Der Einfluss des Savonarola auf die Kunst des Quattrocento ist eine bekannte Thatsache. Wie er hemmend und fördernd zugleich die begabtesten Künstler durch seine flammende Beredsamheit zwang, die köstlichen Erzeugnisse ihrer Kunst dem Scheiterhaufen zu überliefern und ihnen doch wieder fruchtbringende Anregung zu neuem Schaffen bot, ist vielfach erörtert worden und alle Äußerungen, die der gewaltige Bußprediger über Nutzen und Gefahr der Skulptur und Malerei gethan, wurden sorgfältig gesammelt und nach mehr als einer Richtung hin mit Erfolg verwertet.[1]) Schon Vasari weiß von dem tiefen Eindruck zu erzählen, den Lehre und Persönlichkeit des Dominikanermönches bei den hervorragendsten Künstlern von Florenz hervorrief, er berichtet, dass sich Sandro Botticelli zu seinen fanatischen Anhängern den „Piagnoni" gesellte, und dass Fra Bartolomeo, dessen Porträt des gewaltigen Bußpredigers noch heute erhalten ist, durch das tragische Ende desselben so erschüttert wurde, dass er das Mönchsgewand nahm und zeitenweise ganz der Malerei entsagte.[2])

Aber auch Michelangelo, der eben seine Laufbahn als Künstler begonnen hatte, als Savonarola zum ersten Mal seine Donnerstimme in S. Maria del Fiore erschallen ließ, konnte sich dem Einfluss dieses Mannes nicht entziehen. Wissen doch Vasari und Condivi beide außer der Bibel von keiner anderen geistlichen Lektüre ihrer Helden zu berichten, als von den Predigten Savonarola's, „für den er stets die größte Bewunderung und Liebe gehegt hatte und dessen lebendige Stimme, die er von der Kanzel herab gehört, er sein Lebenlang im Gedächtnis bewahrte."[3]) Endlich bezeugt aber auch ein Brief, den Michelangelo aus unbekanntem Grunde unter falschem Namen im Jahre 1497 aus Rom an seinen Bruder Buonarotto schrieb, das tiefe Interesse, das er an dem „Propheten" nahm, dem er nach Rom zu kommen wünschte, um dort selber die Verleumdungen seiner Feinde zu widerlegen.[4])

1) Vgl. das Madonnenbild im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand, das Gemälde der thronenden Madonna in der Akademie zu Florenz und das Werkstattbild Botticelli's im Palazzo Corsini ebenda.

1) G. Gruyer, Les illustrations des écrits de Jérome Savonarole. Paris 1879.

2) Vasari ed. Milanesi. III, p. 317; IV, p. 179 u. 180.

3) Frey a. a. O. p. 204 u. p. 249.

4) Le lettere di Michelangelo Buonarotti ed. Milanesi, p. 59. Endlich hat man auch die Rückseite der Medaille mit der Inschrift „docebo iniquos vias tuas et impii ad te convertentur", die Leone Leoni (1561) von Michelangelo drei Jahre vor dessen Tode prägte, mit Savonarola in Verbindung gebracht. Bayonne, Étude sur Jérome Savonarole, p. 250.

Die vielfachen direkten Äußerungen und Mahnungen, mit denen sich Savonarola an die Künstler von Florenz wandte, mögen seine eigene Stellungnahme zu jener gewaltigen Geistesstörung, die sich die Kunst der Renaissance nennt, hinreichend charakterisiren; sie mögen auch den Weg zeigen, den Maler und Bildhauer unter seinem Einfluss einschlugen, indem sie sich von der Antike ab und vorzugsweise der Schilderung biblischer Vorgänge zuwandten. Um aber den tiefergehenden und weit bedeutsameren Einfluss zu verfolgen, den die Lehren des Priors von San Marco auf die Gestaltung dieser der Bibel entlehnten Darstellungen ausübten, um den neuen Inhalt zu begreifen, den er den künstlerischen Schöpfungen seiner Zeit gegeben, wird man tiefer in den Geist der Schriften, vor allem aber der Predigten selber eindringen müssen.

Wie gewaltig der Eindruck war, den die Stimme des Bußpredigers bei seinen zahllosen Zuhörern hervorrief, dafür haben wir mehr als einen berufenen Zeugen. Pico della Mirandola, der junge berühmte Gelehrte aus dem glänzenden Kreise des Lorenzo de Medici und zugleich ein begeisterter Anhänger des Savonarola erzählt, dass ihm die Haare sich sträubten, dass ihm erschauernd alle Glieder bebten, als eine der erschütternden Predigten des Dominikaners über ihn erging.

Und Lorenzo Violi, der die Predigten Savonarola's in der Kirche nachschrieb, unterbricht sich am Tage der Verkündigung mit den Worten: „hier konnte ich nicht mehr schreiben, so überwand mich die Süßigkeit der Worte in dieser Predigt“ und gegen das Ende einer Charfreitagspredigt desselben Jahres 1494 bekennt er, dass er nicht imstande war, das Nachschreiben fortzusetzen: „so groß war der Schmerz und das Schluchzen, das mich überkam.“[1])

Unter der Kanzel dieses gottgesandten Mannes hat auch Michelangelo gestanden; wie begierig mag die dürstende Seele des Jünglings an diesem Quell göttlicher Beredsamkeit getrunken haben! Mochte bei seinen Kunstgenossen der Eindruck des Augenblicks sich stürmischer äußern, tiefer und nachhaltiger hat niemand die Lehren Savonarola's erfasst und bewahrt als Michelangelo und wenn es auch nicht überliefert ist, dass er sich zu den Piagnoni gesellte[2]) und seine Werke auf den Scheiterhaufen trug, so begleiteten ihn doch die Schriften und das Gedächtnis des großen Märtyrers durchs Leben. Und dürfen wir nicht gerade dort am ersten Gedanken Savonarola's suchen, wo sich der Künstler befreit fühlte von äußerem Zwang und den eigenen Gedanken und Empfindungen ungehindert nachgehen konnte? Diese Frage aber führt uns sofort auf die Madonnenbilder Michelangelo's zurück und eine andere drängt sich uns auf die Lippen: was mochte ein so schroffer und leidenschaftlicher, ein so rücksichtsloser und unbarmherziger Bußprediger, wie Savonarola es war, von den zarten Beziehungen der Madonna zu ihrem Kinde, von der stillen Klage Maria's am Kreuz des Sohnes zu erzählen wissen?

Wunderbar! Eben so tief, wie der ihm wahlverwandte Künstler hat sich der Dominikanermönch in die Leiden und Freuden Maria's versenkt und mit der ganzen Kraft seiner reichen Phantasie, mit der ganzen Glut seiner flammenden Beredsamkeit schildert er die Jungfrau als glückliche Mutter an der Krippe des Kindes, als gedankenvolle Prophetin und als gefasste Dulderin unter dem Kreuz.

Ja, man darf behaupten, dass durch Savonarola die Erscheinung Maria's in völlig neues Licht gestellt wurde, dass er zum ersten Mal versuchte, der Menschheit ein Bild der Gottesmutter, wie sie auf Erden wandelte, zu entwerfen. Niemals war die Jungfrau, die Himmelskönigin mit dem segnenden Kinde, in Kunst und Rede so geschildert worden, niemals war ihre äußere Schönheit, ihre innere Reinheit so menschlich nachempfunden, so überzeugend dargelegt worden, wie Savonarola es gethan. Kann es uns Wunder nehmen, wenn solche Schilderungen wie Samenkörner in die Seelen der Künstler fielen, die ihm begeistert anhingen, wenn sich ein jeder unter ihnen aus den hundertfachen Situationen, in denen der Prediger die Jungfrau schildert, die herausgriff, die seinem Naturell und seinen Gaben am besten entsprach?

Die Predigten Savonarola's nehmen erst gegen das Ende seiner Laufbahn jene düstere Färbung an, deren Wiederschein wir gerade in den Werken der bedeutendsten seiner Anhänger unter den Künstlern wahrnehmen. In wie heiteren Tönen schildert er noch in der Weihnachtszeit 1492 die Freuden der Mutter Gottes, denen er nicht weniger als drei Predigten gewidmet hat. Er wird nicht müde, ihr junges Mutterglück zu beschreiben, er erzählt seinen Zuhörern, wie keine menschliche Freude dem reinen Glück Maria's zu vergleichen sei, wie schon der Name „Jesus“ das Mutterherz mit Entzücken erfüllte. Lorenzo di Credi, den Vasari ausdrücklich unter den Piagnoni erwähnt, fand sein Madonnenideal in diesen Predigten. Savonarola führt eine Reihe von Gründen an, warum Maria den Neugeborenen nicht im Schoße hielt, warum sie ihn in der kalten Winternacht auf die Erde, auf ein armseliges Häuflein Heu bettete; er lässt die anbetende Mutter zu den Füßen des Kindes knieen, damit sich ihre Augen begegnen können, er heißt den Vater an der anderen Seite Platz nehmen, wo Ochs und Esel stehen und ringsherum sieht er lobsingende Engel. Kurz er beschreibt genau das Bild, welches Lorenzo di Credi in fast ermüdender Einförmigkeit immer aufs neue wiederholte.

„O süßeste Jungfrau“, ruft er aus nach solcher

1) Prediche sopra Job, fatte in Firenze 1494. Venezia 1545, p. 197, p. 383—84.

2) Guasti, Le Rime di Michelangelo Buonarotti, p. XIII nimmt es allerdings mit Bestimmtheit an.

Schilderung, „was fühlte dein Herz? welche Wonne läßt sich der deinen vergleichen?“ Dennnoch, sagt er ausdrücklich, war kein Raum für die Traurigkeit. Aber schon jetzt denkt sich Savonarola Mutter und Kind am liebsten allein, schon jetzt schildert er Maria als die Nachdenkliche, Gedankenvolle und vergleicht ihr Herz der Mühle und alle Betrachtungen und Gedanken dem Wasser, das sie bewegt.[1])

Preist der Dominikaner die göttliche Schönheit der Jungfrau, die alle Welt in Erstaunen setzte, so tadelt er derb die Künstler, die sie in köstlichen Gewändern schildern. „Glaubt Ihr, dass Maria Kleider trug, wie Ihr sie malt? Ich sage Euch, dass sie einfach gekleidet war, wie eine arme Frau und dass sie kaum ihr Gesicht sehen ließ.“[2]) Denn in tiefer Demut, in stiller Bescheidenheit erkannte der Prediger einen der Hauptcharakterzüge Maria's, die er sich endlich äußerlich und innerlich in Mienen und Gebärden und in der Sündlosigkeit ihres Daseins als dem Sohne vollkommen ähnlich vorstellte.

Wie ernst und trauervoll hat sich das Bild Maria's in der Phantasie ihres demütigen Verehrers gestaltet, als er wenige Jahre später, am 15. August 1496, ein Jahr vor seinem tragischen, Ende auf die Schilderung der Madonna zurückgreift. Er beschreibt das Verhältnis der Jungfrau zu ihrer Umgebung und erzählt uns, wie sie von allen verachtet und geschmäht einsam und still ihren Weg ging, ohne sich jemals im Geist zu betrüben. Glaube wohl, heißt es in dieser Predigt am Tage der Assunta, dass man übles von der Jungfrau redete als sie schwanger war, wenn auch das Evangelium es nicht berichtet. Wie hat sie es so heimlich gemacht, und sie schien eine Heilige zu sein. Wollte nicht auch Joseph sie verlassen? Und als Christus gekreuzigt war, da sagten sie alle zur Jungfrau: du bist die Mutter dieses Betrügers.[3])

Gaben der Geburtstag Maria's, der Tag der Verkündigung, das Weihnachtsfest und endlich das Fest ihrer Himmelfahrt dem Prediger von San Marco Gelegenheit, die Jugend der Jungfrau, ihre Reinheit und Schönheit, ihre geheiligte Freude, ihr tiefes Versunkensein in die göttlichen Geheimnisse und endlich ihre ersten bitteren Schmerzen zu schildern, so findet er doch erst in seinen Passionspredigten jene erschütternden Worte, die für die Gestaltung des Madonnenideals in der Kunst so bedeutsam wurden.

In den Charfreitagspredigten vom Jahre 1494 und 1495 erreichte die Beredsamkeit Savonarola's ihren Höhepunkt. Seine Worte waren wie Funken der inneren Glut, die ihn verzehrte, und sie entzündeten unter seinen Zuhörern, die sich in atemloser Andacht um seine Kanzel geschart hatten, ein wahres Feuer religiöser Begeisterung, das sie mit ihren Klagen und Thränen nicht zu löschen vermochten. Der Prediger stellte sich mit seinen Zuhörern — und unter ihnen haben wir uns auch Michelangelo zu denken, der erst im Juni 1496 zum ersten Mal nach Rom ging — unter das Kreuz, er schildert Maria und ihren Sohn, wie sie miteinander die via dolorosa gehen[1]), wie ihnen keine irdische Schmach und keine menschliche Qual erspart bleibt. Aber während er sich einerseits bemüht, den Schmerz der beiden als den höchsten darzustellen, der jemals Menschenherzen betroffen, wählt er andererseits die zartesten Töne, die gehaltensten Ausdrücke, um die Äußerung solchen Schmerzes als die edelste und maßvollste zu schildern.

„Was soll ich von der Mutterliebe Maria's zu ihrem Sohne, was soll ich von ihr selber sagen? In der Schrift findet sich nur wenig über sie, und der heilige Geist, der sie gemacht hat, hat vieles der Betrachtung dessen überlassen, der sich mit Hingebung in sie versenkt.“ So beginnt Savonarola seine Ausführungen, in denen er auf die Jugend Christi zurückgreift und zunächst Maria in banger Erwartung der kommenden Dinge schildert: „Es ist zu glauben und sehr wahrscheinlich, dass Maria wusste, dass ihr Sohn als Sohn Gottes vom Himmel herabgekommen war, um die Passion zu leiden. Denn sie war wohl bewandert in der Schrift und kannte die Weißagungen; ja, sie war selbst mit dem Licht der Prophetin erleuchtet, mehr als die anderen Propheten, und so wusste sie, dass ihr Sohn als Mensch diese Passion leiden musste. Aber weil die Propheten Tag und Stunde nicht bestimmt hatten, wann Christus leiden sollte, vielleicht damit sie sich nicht allzusehr bekümmerte, so ging sie gedankenvoll einher und war voll banger Erwartung. . . . Denn vielleicht wagte sie es nicht, ihn selber zu fragen, um ihn und sich nicht zu betrüben. Und so werden sie oft einander angeschaut und sich im Geist gefunden haben, und endlich wird Christus ihr geoffenbart haben, dass sich der Tag herannahe.[2])

Bei solchem stillen Beisammensein von Mutter und

1) Eine kritische Gesamtausgabe der zahllosen Predigten Savonarola's lässt die italienische Litteratur schmerzlich vermissen. Vgl. für alles eben Ausgeführte: Sermoni e prediche di Fra G. Savonarola, Prato 1846, p. 120, 122, 124, 127, 133, 135, 139, 149.

2) Gruyer a. a. O. p. 206.

3) Prediche di Fra G. Savonarola ed G. Baccini, Firenze 1889, p. 413 u. 516. Hier sind nur die Predigten von Mai bis November 1496 abgedruckt. Im Dezember desselben Jahres begann Savonarola die berühmten Predigten über Ezechiel, gedruckt in Bologna i. J. 1515

1) Vgl. hierzu den erschütternden Abschied Jesu von seiner Mutter, von dem man meinen möchte, dass er Dürer beeinflusst habe. Es fand sich aber — und das ist höchst beachtenswert — auch unter dem Nachlass Michelangelo's eine Darstellung des Abschieds Christi von seiner Mutter von besonderer Schönheit. Vgl. Springer, Raffael und Michelangelo II, p. 394. Prediche sopro Job fatte in Firenze 1494, Venedig 1545, p. 375 u. 76.

2) Prediche sopra Job, Venezia 1545, p. 374 u. 375. Vgl. p. 189.

Sohn verweilt Savonarola mit besonderer Freude. Er kommt in der Charfreitagspredigt des folgenden Jahres darauf zurück und beschreibt in tief ergreifender Rede das innere Verbundensein von Mutter und Kind, auf deren in inniger Gemeinschaft verbrachte Stunden die Passion ihre Schatten vorauswarf. Und wenn sie beisammen waren, sagte der Sohn: „liebe Mutter, was wirst du thun in deiner Not?“ und sie antwortete: „ich bin zufrieden, aber noch bin ich traurig“.

Wir können hier nicht alle Äusserungen Savonarola's wiedergeben, in denen er seinen Zuhörern von dem Madonnenideal erzählte, das in seiner Seele lebte, das er in seinen Träumen und Visionen verwirklicht sah.[1] Niemals wurden die göttliche und menschliche Seite der Jungfrau einander so nahe gebracht, niemals wieder wurden ihre gedankenvolle Schönheit, ihre stille Demut und die schmerzverklärte Hoheit ihres Wesens so ergreifend geschildert, wie dieser Dominikanermönch es gethan. Erzählt er einerseits, dass kein Märtyrer so gelitten wie sie, weil ihre fruchtbare Fantasie die Passion des Sohnes sie tausendfach vorher empfinden ließ, so betont er doch andererseits, dass Maria ihre Seele, ihren Willen und ihre Vernunft in Gott versenkt hatte. Er macht sie zur Trägerin der heiligen Geheimnisse Gottes und Gegenwärtiges und Zukünftiges, so schließt er, war ihr offenbar. „Denn Christus selbst hatte ihr vom Paradies erzählt und von dem Heilszweck seines Leidens und von den Dingen, die da kommen werden, bis der Antichrist erscheint.[2])



Kreuzabnahme von Duccio. Siena. (Mittelgruppe.)

Diesen Predigten hatte Michelangelo gelauscht, sie waren sein Lebenlang neben Dante und der Bibel seine geistige Nahrung gewesen, und was er in seiner Jugend gehört und sich im ferneren Leben im Gedächtnis frisch erhielt, musste sich das nicht auch in seinen Werken wiederspiegeln? Wer fände nicht in seinen tiefsinnigen Madonnenbildern Gedanken Savonarola's dem schweigsamen Marmor anvertraut? Jenes gedankenvolle und doch innerlich erleuchtete, das im Fleisch betrübte und im Geist gefasste, die zagende Seele der Schmerzensreichen und das strahlende Auge der Prophetin, kurz den ganzen gewaltigen Gedankenreichtum, mit dem der Mönch von San Marco die Gottesmutter überschüttet hatte, suchte der Künstler in den engen Rahmen eines menschlichen Körpers zu bannen.

Aber wie bei Savonarola Mutter und Kind eins sind in ihrem Denken und Empfinden, so konnte Michelangelo Maria nicht umgestalten, ohne auch dem kleinen Jesus eine neue Seele und einen neuen Körper zu schenken. In seinem Erstlingswerk der Madonna an der Treppe steht er auch in dieser Hinsicht noch im Banne seiner Vorgänger; das Christkind ist zwar schon jetzt das anmutigste aller Kinder, die die Kunst bis dahin geschaffen, aber ein unselbständiger Säugling, wie ihn Nino Pisano und Matteo Civitali schildern. In allen späteren Madonnenbildern aber ist das Kind nicht mehr jenes hilflose Wesen, wie es Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia und selbst noch Benedetto da Majano uns vor die Augen stellen, sondern ein rührend schöner, frühgereifter Knabe, der wohlbefähigt scheint, an den tiefen Gedanken seiner Mutter teilzunehmen. Man vergegenwärtige sich doch noch einmal das Rundbild im Bargello, aus dem die Gedanken Savonarola's uns am deutlichsten entgegenstrahlen. Geben nicht die Charfreitagspredigten des großen Dominikaners den Schlüssel für jedes Geheimnis, und erläutern sie nicht besser als Worte dies wunderbare Marmorbild, in dem die gedankenvolle Jung-

1) Siehe die Erzählung einer Vision der thronenden Maria in den Predigten über Hiob a. a. O., p. 246.

2) Alle diese Gedanken finden sich in der Charfreitagspredigt von 1495. Benutzt in der Ausgabe, die in erster Auflage i. J. 1544 in Venedig erschien, p. 15b.

frau mit dem prophetischen Auge und der sinnende Knabe in jener schmerzlich-süßen Gemeinschaft geschildert sind, die Savonarola mit so hinreißender Beredsamkeit beschrieben?[1])

Will man behaupten, dass Michelangelo's einsamer Geist die holden Freuden stillen Mutterglückes überhaupt nicht nachzuempfinden vermochte, dass seine Madonnen so ernst und heroisch sind, weil er keinen anderen Ausdruck für sie fand? Ein Blick auf die Vorfahren Christi in den Lunetten der Cappella Sixtina muss uns eines besseren belehren. Gewiss auch dort herrscht eine ernste gehaltene Stimmung vor, aber sie wird unterbrochen durch die anmutigsten Schilderungen süßen Mutterglückes. Hier ist eine Mutter mit ihrem Kinde eingeschlafen, das sie fest und warm in ihren Armen hält; dort schaukelt eine andere den einen ihrer Kleinen in der Wiege und hält den anderen im Schoß; eine dritte endlich muss den Liebkosungen und Bedürfnissen dreier Lieblinge gerecht werden, und mit welcher Freude unterzieht sie sich so süßen Pflichten!

Gerade Angesichts so fröhlicher Familienscenen, wie sich deren unter den Vorfahren Christi noch mehrere finden, tritt die große Absichtlichkeit in der herben Madonnenschilderung Michelangelo's noch deutlicher ins Licht.

Wie mit dem Künstler selbst Maria wohl älter wird und reift, aber niemals den Grundton ihrer Stimmung ändert, wie sich in Pietà und Grablegung, die in den Madonnenbildern verkörperten Ideen einfach fortsetzen, so weiß auch der Prior von S. Marco von keinem Grundunterschied der Stimmung zwischen der Jungfrau, die ihr Kind im Schoße hält und der Mutter, die den toten Sohn beklagt. Er schildert in der Charfreitagspredigt v. J. 1495, die sich auf den Text gründete: venite ad me omnes qui laborati et onerati estis et ego reficiam vos[1]) und an deren Schluss ein gewaltig erschütternder Ruf Misericordia! im Tempel der Gottesmutter widerhallte, die Heilstragödie in allen ihren Phasen mit dem Abschied von Mutter und Sohn beginnend und mit der Beschreibung schließend, wie von unbarmherzigen Händen geführt ein Nagel nach dem anderen die heiligen Hände und Füße Christi durchbohrt. Nur bei diesem letzten furchtbaren Akt da scheint es einen Augenblick, als wolle der Mutter das Herz brechen, aber sie erringt ihre Fassung wieder. „Und denke nicht, so heißt es vorher, dass Maria schreiend durch die Straßen ging und sich das Haar raufte und sich unsinnig gebärdete; sie folgte ihrem Sohne in Sanftmut und mit großer Demut. Sie vergoss auch wohl einige Thränen. Aber äußerlich schien sie nicht traurig allein, sondern traurig und fröhlich zugleich, so dass die Menschen sich wunderten, dass sie sich nicht wie andere Frauen gebärdete. So stand sie auch unter dem Kreuz traurig und fröhlich und ganz versunken in das Geheimnis der großen Güte Gottes, und ob ihr Fleisch auch klagte, so war ihr Geist doch froh und tröstete die anderen.“ [2])



Kreuzabnahme von MICHELANGELO. Florenz. Dom.

Zwei Auffassungen der Klage um den Leichnam Christi waren bis dahin in der Kunst nebeneinander hergegangen. Betonen die einen vor allem das andächtige Element und lassen Maria und die Heiligen sich in anbetender Haltung um den Ge-

1) Dass der Giovannino ein solches Beisammensein nicht stören konnte, wer möchte sich dessen verwundern?

Oder man stelle sich noch einmal unter die Madonna in der Medicikapelle! Ist es nicht wieder die Seherin, die mehr erleuchtet ist als alle Propheten, die sich mit schmerzlicher Resignation bewusst geworden, dass alle ihre Liebe das Kind, das sie säugt, nicht vor einem schmachvollen Tode bewahren kann?

1) Ev. Math. 11, V. 28.

2) Vgl. die Charfreitagspredigt v. J. 1495 a. a. O. p. 451. Nicht minder ergreifend schildert Savonarola die Passion, in der er wiederum auf das Verhältnis von Mutter und Sohn den schärfsten Nachdruck legt, in dem Trattato dell' Amore di Jesu Christo, herausgegeben mit den Molti devotissimi Trattati in Venedig 1547, p. 79—93.

kreuzigten scharen, so suchen die anderen den gewaltigen Schmerz der Trauernden in möglichst drastischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Fra Giovanni Angelico ist der Hauptvertreter der ersten Richtung, die wir bis Luini [1]) hinab verfolgen können, die Namen Donatello, Mantegna und Verrocchio repräsentiren die andere.

Wir sahen, dass Savonarolas menschlich fühlende Madonna von einer Anbetung des Erlösers nichts mehr weiß, er sagt aber auch andererseits ausdrücklich, dass sie sich jeder ungestümen Schmerzensäußerung enthielt. Die Liebe zwischen Mutter und Sohn, der geheiligte Schmerz, den eins um den anderen empfand, bildet das Hauptthema aller seiner Passionsbetrachtungen, aber sie waren zu groß und tief, um in Mienen und Gebärden völligen Ausdruck finden zu können. Michelangelo eignete sich diese Auffassung an, von der wir auch in Fra Bartolomeo's Grablegung ein mächtiges Echo zu verspüren glaubten. Ja, wir dürfen behaupten, er fand in den Worten des Bußpredigers die befreiende Kraft, für alle seine Darstellungen der Schmerzensreichen, wie sie ihm die Richtschnur waren in seiner Schilderung Maria's mit dem Kinde. Er zeigt uns keine andächtige Madonna, keine händeringende Frau am Leichnam Christi, sondern die in die göttlichen Geheimnisse versunkene, im Fleisch betrübte und im Geist gefasste Mutter, die in qualvoller Erwartung den Jammer der Gegenwart vorausgenommen hatte.

1) In der Grablegung in Mailand in S. Maria della Passione.

Ein Einfluss Savonarola's auf die Pietà in St. Peter wurde vielfach angenommen, wenn auch nicht genügend begründet; aber auch die Schmerzensreiche, die Michelangelo in späteren und spätesten Jahren schuf, ist in gleicher Weise vom Geist des Dominikaners beseelt, den man endlich auch in den zahlreichen Skizzen für Kreuzigungsdarstellungen und Kruzifixe verfolgen kann.

Dürfen wir aber behaupten, dass nur auf einem ganz beschränkten Gebiet der größte Kanzelredner Italiens seine Spuren in den Werken seines größten Künstlers zurück ließ? Mußten sie sich nicht vielmehr hier und da auch noch in anderen seiner Schöpfungen offenbaren?

Die verhängnisvolle Einwirkung Savonarola's auf die Gestaltung des Madonnenideals bei Michelangelo wird erst dann in ihrem ganzen Umfange gewürdigt werden können, wenn es gelungen ist, die Bedeutung seiner Lehren auch für die Decke der Sixtinischen Kapelle völlig klarzulegen.

PETER PAUL RUBENS.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

VI. Die Anfänge des persönlichen Stils: ca. 1612—1614.



AN hat sich daran gewöhnt, — und es ist im Grunde genommen gegen dieses Herkommen nichts Triftiges einzuwenden — Rubens' künstlerisches Schaffen in drei große Perioden einzuteilen: in die Lehr- und Wanderjahre und die darauf folgende Zeit der Verarbeitung der empfangenen Eindrücke, ein Abschnitt, der etwa bis 1612 reicht, dann in eine mittlere Periode, die die Zeit von 1612 bis 1625 umfasst, und in einen dritten Zeitraum, der bis zum Tode des Meisters reicht. Man kann dabei nicht von Anfängerschaft und auch nicht von Verfall reden. Denn unfruchtbare und tote Jahre hat es in dem Leben dieses Mannes überhaupt nicht gegeben. Als Anfänger zwingt er uns ebenso große Hochachtung ab wie als Werdender und Meister, und trotz der schweren Gichtleiden seiner letzten Jahre ist von den körperlichen Schmerzen nicht ein Schatten auf die letzten Erzeugnisse seiner Kunst gefallen. Im Gegenteil: je mehr sein Körper dem Dunkel des Todes entgegenschritt, desto heller wurde sein Geist, desto mehr strebte seine Kunst dem warmen, goldigen Licht entgegen, das denn auch fast das gesamte Schaffen seiner letzten zehn Lebensjahre erfüllt, durchströmt und überflutet hat. Es ist selbstverständlich, dass diese Einteilung in Perioden nur einen rein äußerlichen Wert hat, dass sie nur ein Aushilfsmittel ist, damit die Historiker Rubens' gewaltiges Lebenswerk einigermaßen chronologisch gruppiren können. So ist es denn auch als ein Akt der Vorsicht aufzufassen, wenn Rooses in der Einleitung zu seinem großen Rubenswerk die zweite Periode von Rubens' Entwicklung als Maler nur mit allgemeinen Sätzen kennzeichnet. Sie unterscheide sich von der ersten zunächst „durch weniger übertriebene, mehr anmutigere Formen; der Gesamtton wird heller, das Licht blonder, die Farbe wird in großen verschmolzenen Massen aufgesetzt, die Tonnüancen sind in das Impasto hineingemalt und die Konturen bestimmt umrissen".

Im Einzelnen wird man diese allgemeine Formel vor jedem Bilde noch erweitern können. In dem Zeit-

raum, der uns jetzt beschäftigt, liebte Rubens eine blasse Tonart in den nackten Körpern, die er durch bläuliche Mitteltöne zu verstärken suchte. Die Körper sehen aus, als wären sie in einem Zuge gemalt worden, nur ganz dünn über den Kreidegrund hingestrichen, dann fest zugedeckt und zuletzt mit einem zarten Pinsel voll dünnflüssiger Farbe fast bis zu emailartiger Glätte vertrieben worden. Diese dünnflüssige Behandlung macht sich auch in allen übrigen Teilen der diesem Zeitraume angehörigen Bilder bemerkbar. Welche aber sind dies?

Der Ruhm des jungen Meisters, der die beiden großen Bilder der Kreuzesaufrichtung und der Kreuzabnahme geschaffen, hatte sich so schnell verbreitet, dass ihm von allen Seiten Schüler zuliefen. Schon im Jahre 1611, als erst die Kreuzesaufrichtung und die Anbetung der Könige vollendet waren, musste er sich gegen den Andrang wehren. In einem Briefe, den er am 11. Mai 1611 an den Kupferstecher Jakob de Bye schrieb, lehnte er dem Schreiber, dem er sonst verpflichtet war, die Annahme eines Lehrlings ab. Er hatte schon eine Anzahl von Lehrlingen bei anderen Meistern untergebracht, die dort eine Wartezeit vollbringen mussten, bis sie zu ihm ins Atelier kommen konnten. Es ist dabei freilich in Betracht zu ziehen, dass ein Malerlehrling von damals nichts mit einem Atelierschüler von heute zu schaffen hat. Die Lehrlinge wohnten und aßen im Hause des Meisters, und dafür hatten sie auch zu arbeiten. Aus den Lehrlingen wurden Gehilfen, und diese arbeiteten, so lange es ihnen beliebte, für einen gewissen Lohn unter Rubens' Leitung. Anfangs kopirten sie seine Bilder, dann machten sie nach seinen Zeichnungen und Skizzen die Untermalungen, und zuletzt, als der Großbetrieb zu starke Anforderungen stellte, malten sie ganze Bilder, denen der Meister nur den letzten Schliff, die mehr oder minder flüchtige Retouche gab.

Man wird also bei der Sichtung der eigenhändigen Arbeiten des Meisters von dem minderwertigen Schülerwerk sehr vorsichtig sein müssen und darum gut thun, sich nur an das mit mehreren Zeugnissen Beglaubigte zu halten. Für den Zeitraum von 1612—1614 besitzen wir gerade solche Zeugnisse in beträchtlicher Zahl, vornehmlich in einer Reihe von Bildern, die den im Rubenswerke ungemein seltenen Vorzug besitzen, dass sie durch Datirung oder Signatur oder durch beides als eigenhändige Werke des Meisters ausgezeichnet worden sind. Es sind Bilder religiösen und mythologischen Inhalts, Vertreter also der beiden Stoffgebiete, die Rubens sein ganzes Leben hindurch mit gleicher Liebe behandelte, ohne dass seine künstlerische Unbefangenheit, die sich jedem einmal ergriffenen Gegenstande gleichmäßig hingab, unter einer so heterogenen Beschäftigung irgend welche Einbuße erlitt. Diese Unbefangenheit bewahrte er sich bis zuletzt; das, was wir unter „Reflexion" verstehen, wird man in keinem seiner Werke finden.



Der ungläubige Thomas. Gemälde von P. P. RUBENS im Museum zu Antwerpen.



Nicolaus Rockox.
Gemälde von P. P. RUBENS im Museum zu Antwerpen.

Das umfangreichste jener mit Jahreszahlen bezeichneten Bilder ist das berühmte Triptychon, das nach dem Mittelbilde „der ungläubige Thomas“ genannt wird. Es war von dem Bürgermeister Nikolaus Rockox bestellt und von ihm dazu bestimmt worden, über seiner Grabstätte in der Marienkapelle der Rekollektenkirche in Antwerpen aufgestellt zu werden. Dort hat es sich auch bis 1794 befunden, wo es die Franzosen nach Paris entführten. 1815 kam es wieder zurück, und später fand es eine würdige Stätte im Museum der Stadt. In jenem oben erwähnten Briefe an den Kupferstecher de Bye nennt Rubens Rockox seinen „vriendt ende patroon“, und er hatte auch alle Ursache dazu, da es so gut wie sicher ist, dass Rubens den Auftrag zur Kreuzabnahme in erster Linie Rockox verdankt, der 1611, wo der Künstler den Auftrag von der Bogenschützengilde erhielt, ihr Vorsteher (hooftman) war. Rubens wird also eine Ehre darein gesetzt haben, seinen Beschützer durch eigenhändige Ausführung jenes Triptychons mit dem ungläubigen Thomas zufrieden zu stellen. In der That ergiebt die Prüfung der drei Teile des Bildes, dass keine fremde Hand daran beteiligt war. Nur die beiden Wappen des Ehepaares auf den Rückseiten der Flügel scheinen geringe dekorative Arbeiten zu sein. Vielleicht mit Rücksicht auf die Bestimmung des Altarwerkes hat Rubens dem Mittelbilde eine ernste, feierliche Haltung gegeben (s. die Abb. S. 211). Selbst bei dem Mantel Christi ist die rote Farbe gedämpft, und der entblößte Oberkörper des Auferstandenen bringt keine leuchtende Note in die Stimmung hinein, da die Modellirung durch jene bläulichen Mitteltöne erfolgt ist, die für diese Zeit des Meisters freilich charakteristisch sind und die er auch bei mythologischen Figuren anwendete. Dunkelgrau ist das Gewand des jugendlichen Johannes, grauviolett das des heiligen Thomas, der sich über die Hand mit den Wundenmalen beugt, und bläulichgrau das des heiligen Petrus, der sich bereits halb in dem fast völlig schwarzen Hintergrunde verliert. Wenn Rooses diesem Bilde, vielleicht mit Recht, einen Mangel an Begeisterung vorwirft, so sind dafür die beiden Bildnisse der Stifter auf den Flügeln, der Bürgermeister und seine Gattin Adriana Perez, desto geistvoller und lebendiger, trotz der durch den Charakter des Bildes vorgeschriebenen feierlichen, fast steifen Haltung (s. die Abb. S. 212 u. S. 213). Welch einen gewaltigen Fortschritt hat Rubens in der scharfen Erfassung des Individuums seit jener Zeit gemacht, wo er in Italien die sogenannten „vier Philosophen“ und die Mitglieder der Mantuanischen Herzogsfamilie in Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit malte! Es ist Mode geworden, seit den mehr durch scharfe Dialektik als durch überzeugende Beweiskraft glänzenden Ausführungen des französischen Malers Fromentin (in dem 1876 erschienen Buche „Les maîtres d'autrefois“) Rubens die Fähigkeiten eines großen Portraitmalers abzusprechen, vielleicht nur, weil er bei der Universalität seiner Kunst

keine Specialität pflegte und seine Bildnisse aus dem Rahmen seines Gesamtwerkes nicht vor einer anderen Gruppe hervortreten. Wer jedoch seine Bildnisse gesondert betrachtet und aus ihrer Menge die unzweifelhaft eigenhändigen heraushebt, wird genug Meisterwerke schlechthin finden, die an Intimität der Auffassung, an erschöpfender Charakteristik hinter keinem van Dyck, mit dem ein Vergleich zunächst in Betracht käme, zurückbleiben. Das Bildnis des Rockox ist ein solches Meisterwerk. Aus jedem Zuge des scharfgeschnittenen Angesichts, aus dem Leuchten der energisch blickenden Augen, aus den fest zusammengezogenen Lippen, um die dennoch ein Hauch verbindlichen Wesens schwebt, sprechen die Entschlossenheit und Gewandheit eines Staatsmannes, dem die Stadt Antwerpen neunmal das verantwortungsvolle Amt eines Bürgermeisters anvertraute. Zugleich prägt sich aber auch das Wesen eines feinsinnigen Humanisten aus, der nicht geringe Kenntnisse auf dem Gebiete der Altertumskunde, besonders der Numismatik besaß.

In dem oberen Teile der den Hintergrund bildenden Architektur liest man, wenn die Beleuchtung gerade günstig ist, die Jahreszahl 1613. Über die 3 ist jedoch später eine 5 gemalt worden, so dass der Schluss nahe liegt, dass Rubens das Bildnis des Rockox 1613 gemalt hat, dass der ganze Altar aber erst 1615 fertig geworden ist. Adriana Perez war die Tochter eines Mannes, der aus Spanien stammte, und diese Abstammung verleugnet sich in ihrem Gesichtstypus nicht. Aus diesen verschlossenen Zügen ist schlechterdings nichts zu lesen, und das hat auch wenige Jahrzehnte später selbst Velazquez nicht vermocht, wenn er die Damen des spanischen Königshauses und des Hofs malen musste. Rubens hat sich, gerade wie Velazquez, der nach den neuesten Forschungen von dem Einflusse des Antwerpener Meisters durchaus unberührt geblieben sein soll, durch eine reichere Anordnung des Hintergrundes geholfen: über dem steifnackigen Haupte der in sich gekehrten Frau, die ihren Rosenkranz gewohnheitsmäßig durch die Finger gleiten lässt, ist ein purpurroter Vorhang zu malerischen Falten zusammengerafft. Die um den Hals geschlungene und dann bis zum Taillenschluss herabreichende Perlenkette, die feinen Spitzenmanschetten und der aus Korallenperlen und goldenen Gliedern zusammengesetzte Rosenkranz sind Meisterwerke der Fein- und Kleinmalerei. Über seinen großen monumentalen und dekorativen Malereien vergaß Rubens nicht die alte Liebe der Niederländer zur Wiedergabe des toten Stoffes. Er malte wilde und zahme Tiere nicht bloß in der höchsten Bewegung des Lebens, sondern auch im Tode besser als Snyders und Fyt, und wenn er einmal ein Stillleben allein malte, machte selbst Gevatter Brueghel seine tiefste Reverenz vor dem Manne, der alles konnte.



Adriana Perez.
Gemälde von P. P. Rubens im Museum zu Antwerpen

Wie eng zwei Seelen in der Brust dieses Mannes zusammen lebten, der ein treuer Sohn seiner Kirche war



Die Flucht nach Ägypten. Gemälde von P. P. Rubens in der Galerie zu Kassel.

und der doch zugleich mit den Göttern und Göttinnen des heidnischen Olymps intimen Verkehr pflog, beweist kein anderes Bild besser, als „Jupiter und Kallisto“ in der Kasseler Galerie (s. diese Abb.). Es ist, soweit wir bis jetzt wissen, das erste Gemälde, das die volle Bezeichnung mit dem Namen trägt: P. P. RVBENS. F. 1613. Es hat also zugleich mit dem Thomasaltar in Rubens' Werkstatt gestanden, und daraus erklärt es sich, dass beide Bilder, trotz des völlig entgegengesetzten Inhaltes, in derselben koloristischen Manier, mit gleicher Sorgfalt in der Modellirung der nackten Körper, aber auch nach demselben System, durch bläuliche Mitteltöne



Jupiter in Gestalt der Diana, die Kallisto liebkosend. Gemälde von P. P. RUBENS in der Galerie zu Kassel.

das starke Impasto gleichsam flüssiger zu machen, behandelt worden sind. Nach Rooses' Meinung sollen der Adler, der Köcher der Nymphe, die sich nur langsam der Überredungskunst des unter der Maske der Diana erschienenen Göttervaters fügt, die rote Decke, auf der sie ruht, und die Landschaft von Wildens ausgeführt worden sein. Wildens war aber damals ein Mann von 34 Jahren, und es ist darum nicht anzunehmen, dass Rubens ein Bild, an dem ein fast gleichaltriger Genosse einen sehr wesentlichen Anteil gehabt haben würde, zum ersten Male — ganz gegen seine Gewohnheit — mit seinem vollen Namen bezeichnet hätte. Bei einem Manne, der so eifersüchtig über seinem Ruhme wachte und von seinen Schülern und Gehilfen keine besonders hohe Meinung hatte, wie Rubens, sind solche Bezeichnungen von höchstem Wert.

Die Kasseler Galerie besitzt noch ein zweites datirtes Bild aus der Zeit, die uns hier beschäftigt: die „Flucht nach Ägypten“, die ebenfalls in großen Buchstaben die gleiche Bezeichnung wie das Kallistobild, nur mit der Jahreszahl 1614 trägt (s. die Abb. S. 214). Es ist ein Nachtstück mit doppelter Lichtwirkung, die einerseits von dem nur wenig sichtbaren Monde, der sich in dem Bache spiegelt, andererseits von dem in den Armen der Maria schlummernden Kinde ausgeht. Mit den anderen datirten Bildern aus den Jahren 1613 und 1614 teilt es die Eigenschaft einer überaus sorgfältigen koloristischen Durchführung, die sich gleichmäßig auf alle Teile des Bildes erstreckt. Seine Geschichte lässt sich weit zurück verfolgen, wie es scheint, noch bis ins 17. Jahrhundert. Rooses hat nämlich in den auf Rubens bezüglichen Manuskripten des Mols, die in der Brüsseler Bibliothek aufbewahrt werden, eine Notiz gefunden, nach der ein gewisser van der Hoeven folgende Aufzeichnung hinterlassen hat: „Ich habe bei Grimberge ein kleines Stückchen von Rubens gesehen, welches wunderschön die Flucht nach Ägypten darstellte, worauf Rubens seinen Namen mit vergoldeten Buchstaben gesetzt hat.“ Das ist ein Beweis für die Wertschätzung, die Rubens selbst diesem Bildchen beilegte, das aber, wie es scheint, unter

fremdem Einfluss entstanden ist.[1]) Es ist eine Erinnerung an den Frankfurter Meister Adam Elsheimer, den Rubens, wie er selbst in einem vom 19. Juni 1622 datirten Briefe bezeugt, in Rom kennen gelernt und von dem er sich auch in der Kunst des Radirens hatte unterrichten lassen. Rubens besaß, wie aus dem Verzeichnis seines Nachlasses hervorgeht, vier Bilder von Elsheimer, die er vermutlich von dem Meister selbst in Rom gekauft hatte. Darunter befand sich ein Nachtstück mit der Ceres, und vielleicht hat sich Rubens dadurch zu seiner Flucht nach Ägypten anregen lassen. Vielleicht hat er auch, wie Rooses vermutet, ein ähnliches Gemälde von Elsheimer direkt kopirt. Wenigstens finden wir in seinem Nachlass außer den vier Originalen Elsheimers auch eine Kopie nach diesem genannt, die als „ein Opfer" bezeichnet ist. Bode glaubt,[2]) dass es entweder eine Kopie nach dem „Opfer zu Lystra" im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. oder nach dem „Opfer der Menschen um Erfüllung ihrer Wünsche" in der Münchener Pinakothek gewesen sei. Er schlägt überhaupt den Einfluss Elsheimer's auf Rubens ziemlich hoch an, wie er andrerseits der Meinung ist, dass dieser auch auf den älteren Meister eingewirkt habe. „Elsheimer's Anschauung wurde durch Rubens eine breitere, größere, seine Behandlungsweise freier und flotter. Rubens hingegen lernte an dem Schmelz und der Tiefe von Elsheimer's Färbung.... und ebenso an seiner geschlossenen Beleuchtung und seiner stilvollen Auffassung der Landschaft." Nach Bode's Ansicht sind außer der „Flucht nach Ägypten" von bekannten Bildern unseres Meisters noch die „Alte, die das Kohlenbecken anbläst" in der Dresdener Galerie, „Venus in der Schmiede des Vulkan" im Brüsseler Museum und eine Landschaft mit römischen Ruinen in der Sammlung Lacaze im Louvre „direkt im Anschluss an Elsheimer" entstanden. Was zunächst die Ruinenlandschaft betrifft, so ist es dieselbe, die wir im 5. Bande der N. F. dieser Zeitschrift S. 233 nach dem Stiche von Bolswert reproduzirt haben. Die dort erwähnte Zeichnung in der Albertina, die der Stecher als Vorlage benutzt hat, ist sicher in Italien entstanden. Das Gemälde in der Sammlung Lacaze ist mir aber schon 1878, als ich es zuerst sah, zweifelhaft erschienen, und denselben Vermerk trug ich mir 1881 in den Katalog mit dem Zusatze ein, dass höchstens die Figuren von Rubens' Hand sein könnten. Rooses, der sich eines bestimmten Urteils enthält, weil das Bild zu hoch hängt, bezeichnet die Arbeit ebenfalls als „schwach und zweifelhaft". Es ist also besser, bei der Abschätzung des Einflusses Elsheimers auf Rubens diese Landschaft außer Acht zu lassen. Es bleiben also nur die „Alte mit dem Kohlenbecken" in der Dresdener Galerie und die „Schmiede des Vulkan" in Brüssel übrig, die aber, wie die neueste Forschung erwiesen hat, zusammengehören.[1]) Das vollständige Bild, das später aus unbekannten Gründen verstümmelt worden ist, ist etwa um 1622 gemalt worden, zu einer Zeit also, wo Rubens' Thätigkeit durch die Arbeiten für die Galerie Medicis aufs äußerste in Anspruch genommen war. Sollte er noch in dieser stürmischen Zeit an den verkommenen römischen Maler deutscher Nation gedacht haben, zumal bei einem Bild, das keineswegs hervorragende Eigenschaften zeigt? Mit demselben Recht könnte man die erst um 1635 gemalte Judith im Museum von Braunschweig auf den Einfluss Elsheimers zurückführen. Man wird demnach wohl daran thun, nur die „Flucht nach Ägypten" als einziges Beispiel zu citiren, wo wirklich eine Nachahmung Elsheimers nachzuweisen ist. Es war vielleicht nur ein gelegentlicher Einfall von Rubens, der ihm später nur noch selten gekommen ist. Immerhin ist es ein Verdienst Bode's, zuerst erkannt zu haben, dass die Brüsseler „Schmiede des Vulkan" und die „Alte mit dem Kohlenbecken" verwandte Züge tragen. (Fortsetzung folgt.)

1) Das ähnliche Exemplar im Louvre, das im Katalog als ein Werk von Rubens aufgeführt wird, ist das Pasticcio von Dietrich, nicht das Kasseler Bild, welches letztere nicht allein durch die Inschrift, sondern auch durch die ganze Faktur als das Original von Rubens beglaubigt wird.

2) Im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen Bd. I, S. 72.

1) Dank dem Zusammenwirken von K. Woermann (Kunstchronik 1889, S. 353—355) und M. Rooses (L'oeuvre de P. P. Rubens III, S. 183—186).

ZU DER RADIRUNG.

Blick auf Überlingen, Originalradirung von Professor *P. Halm*. Die diesem Hefte beigefügte trefflich radirte Studie von der Hand des geschätzten Künstlers verdankt ihre Entstehung einer vorjährigen Reise und darf den früher in dieser Zeitschrift veröffentlichten Blättern des feinsinnigen Künstlers getrost an die Seite gestellt werden. Die Freunde echter Radirtechnik werden das Blatt manchem ängstlich ausgearbeiteten radirten „Bilde" ohne weiteres vorziehen, weil der persönliche Hauch reifer Meisterschaft darin lebt.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



ÜBERLINGEN





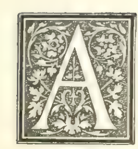




Abb. 1. Das Monolith-Thor von Ak-kapana (Ostseite).

VON ALTPERUANISCHER BAUKUNST.

MIT ABBILDUNGEN.

LS die gebildete Welt vor vier Jahren das vierhundertjährige Jubiläum der Entdeckung Amerika's feierte, wurde vielfach darauf hingewiesen, dass auch hier wie bei der Geschichte Altgriechenlands der von falschem Idealismus geblendete Blick vielfach Licht sehe, wo nur Schatten ist, dort ideale Beweggründe und divinatorischen Endeckerscharfblick voraussetzte, wo nur Vorurteile, grobe Unkenntnis, und neben religiösem Fanatismus schnöde Habsucht vorwaltete. Insbesondere ist Südamerika von Pizarro's Eroberung an eine Domäne schnöder Abenteuersucht gewesen und hat bis in unsere Zeiten diesen Stempel an sich tragen müssen. Kein Wunder, dass die Wissenschaft unter solchen Umständen schwere Einbuße erlitten hat, dass z. B. schriftliche Überlieferungen über die Vorzeit eines so wichtigen Staates wie Peru gänzlich fehlen. So wenig zu hoffen ist, dass diese Lücke sich jemals ausfülle, um so erfreulicher ist es, dass das Hochland der Anden doch noch Zeugen jener Vorzeit beherbergt, die auch heute noch dem Forscher erzählen von dem Können und Thun längst verschollener Geschlechter: wir meinen Gräberfunde und Trümmer von Bauwerken.

Die bei weitem wichtigste und merkwürdigste Fundstätte ist Tiahuanaco am Titicaca-See. Oft schon ist sie beschrieben worden. Die älteste Beschreibung lieferte Pedro de Cieza im 16. Jahrhundert. Leider kranken die Berichte aller folgenden Forscher bis in die Neuzeit an einer oft beispiellosen Oberflächlichkeit, so dass man bis vor kurzem nur höchst mangelhaft über jene merkwürdigen Ruinen unterrichtet war. Erst der Gegenwart blieb es vorbehalten, hierin eine Änderung anzubahnen und den Weg zu betreten, der für das Studium der klassischen Ruinenstätten in Europa schon längst vorgezeichnet ist.

Vor uns liegt ein Werk, welches in dieser Hinsicht als mustergiltig anzusehen ist. Es trägt den Titel: „Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Peru“; eine kulturgeschichtliche Studie auf Grund selbständiger Aufnahmen von *A. Stübel* und *M. Uhle*. (Mit Karten und 42 Platten in Lichtdruck, Breslau, C. T. Wiskott.)

Ein Blick auf die planmäßige Gliederung seines Inhaltes belehrt uns zunächst darüber, dass wir es darin nicht allein mit äußerst gewissenhaft durchgeführten Aufnahmen an Ort und Stelle zu thun haben, welche viele Irrtümer früherer Beobachter berichtigen und dem

Bekannten manches Neue hinzufügen, sondern dass dieses Werk auch vermöge seiner erschöpfenden Zusammenstellung und kritischen Beleuchtung alles dessen, was über die Ruinenstätte bisher veröffentlicht worden ist, als epochemachend und grundlegend für jede weitere Forschung angesehen werden muss und diese Bedeutung für alle Zeit bewahren wird.

Der starke Folioband gliedert sich in einen Atlas von 42 Tafeln und den Text. Eine Übersichtskarte giebt ein anschauliches Bild der topographischen Verhältnisse des Hochlandes des alten Peru und beruht zum Teil auch auf neuen Beobachtungen astronomischer und barometrischer Art.

Tiahuanaco liegt in der Nähe des Titicaca-See's auf einer Hochebene 3824 m über dem Meeresspiegel. Die Hochebene erstreckt sich zwischen den beiden Cordilleren, deren eine nach dem öden Küstenstreifen längs des Stillen Oceans steil abfällt, während die andere in das Stromgebiet des Amazonenstromes terrassenförmig übergeht.

Unter den Resten alter Kultur in Tiahuanaco sind die wichtigsten die Trümmer großer monolithischer Thore. Es sind deren fünf von nahezu gleicher Größe, aus andesitischer Lava gemeißelt, vorhanden gewesen. Das am besten erhaltene und am reichsten verzierte Thor, von dem wir oben eine Abbildung geben, bietet uns eine erwünschte Gelegenheit, über die Architektur der vorgeschichtlichen Bewohner einige Bemerkungen vom künstlerischen und technischen Gesichtspunkte aus zu machen.

Das Thor hat eine Gesamthöhe von 3,02 m, eine größte Breite von 3,82 m und eine Stärke von 0,42 bis 0,48 m. Es besteht aus hellgrauer andesitischer Lava, einem Gestein von großer Härte, dessen Bearbeitung große Mühe verursacht haben muss. Der betreffende Steinblock mag vor der Ausarbeitung der Thor- und Nischenöffnungen über 12 000 kg, nach ihr noch etwa 9500 kg gewogen haben.

Am Äußeren des Thores fällt zunächst dreierlei auf: es ist gebrochen, tief im Erdboden begraben, und seine beiden Bruchteile sind schräg übereinander verschoben, so dass die Thoröffnung die Form eines Trapezoids angenommen hat. Das Thor ist offenbar umgestürzt, gebrochen und dann in dieser kümmerlichen Weise wieder aufgerichtet worden. Durch Menschenhand und durch natürliche Einwirkungen ist die Architektur der Schauseite in fast allen ihren Teilen beschädigt. Die Rückseite macht den Eindruck eines zweigeschossigen Hauses: sie zeigt im Untergeschoss neben der Thoröffnung zwei blinde Fenster, darüber eine Art Gurtgesims, im Obergeschoss vier blinde Fenster, darüber eine Art Kranzgesims in Form eines horizontal laufenden Bandes. Das Ganze ist trotz der Einfachheit der Anlage und trotz der geringen Durchbildung der Formen nicht ohne künstlerisches Gefühl. Die Gliederung der Thorfläche durch ein Band und die Gliederung des Bandes wieder in zwei übereinander vorkragende Glieder sind unzweifelhaft Schritte auf dem Wege geistiger Belebung tektonischer Formen, welche das Wesen jeder, auch der höchst entwickelten, architektonischen Kunstübung ausmacht. Das ausladende Band aber, das den oberen Thorrand entlang läuft, giebt der gliederungreichen Thorseite seine Bekrönung. Ihm fehlt die gesimsartige Gliederung; indem aber der Architekt diesem Bande eine besondere Breite und die größte Ausladung (4 cm) gab, erzielte er einen noch immerhin kräftigen Abschluss. Auch die wohldurchdachten Umrahmungen der Fenster, die wohlabgemessenen Verhältnisse der Breiten und Höhen, das Suchen nach Symmetrie und der harmonische Eindruck des Ganzen zeigen, dass die Schöpfer des Werkes voll bewusst nach künstlerischen Grundsätzen geschaffen haben.

Die verhältnismäßig wohl erhaltene Vorderseite veranschaulicht die Hauptfront eines Tempels oder besser noch die Hauptschauseite eines Triumphthors, und während die architektonischen Formen bis auf einen Thorrahmen und einen architravartigen Vorsprung ganz zurücktreten, herrscht der plastische Schmuck vor. Die ganze Fläche oberhalb des Thores ist von Reliefs eingenommen. Man unterscheidet eine mittlere Hauptfigur, links und rechts je drei Reihen kleinerer Figuren. Die Mittelfigur ist bedeutend größer als die übrigen, in stärkerer Erhebung ausgeführt und von vorn dargestellt. Die kleineren Figuren sind in Seitenstellung der Hauptfigur zugewandt. Auf ein Knie niedergelassen und das Scepter, welches eine jede führt, vor den Füßen aufgesetzt, verehren sie anbetend die Hauptfigur, die auf einem abgestuften Sockel gleichsam thront. Die Nebenfiguren sind überdies sämtlich geflügelt und in der Mittelreihe mit Vogelköpfen ausgestattet, so dass ihre mythologische Bedeutung außer Zweifel steht. Ein Fries mit bandartig fortlaufendem Muster schließt die Darstellung unten ab. An zahlreichen Stellen kehren in den Figuren die gleichen Ornamente und Ornamentgruppen wieder, welche Stübel und Uhle in überzeugender Weise herauszuheben und zu deuten wissen. Es sind dies der männliche und der weibliche Kondorkopf, der Katzenkopf, der Fischkopf, ein Flügel, ein dreigliedriges Ornament mit einem Mittelstück und zwei Flügeln, ein dreigliedriger Stutz, endlich vier geometrische Ornamente, darunter ein quadratisches mit Mäanderandeutung.

Die Hauptgestalt (s. Abb. 1) ist reich verziert, in den Formen konventionell steif und vorwiegend rechtwinkelig begrenzt. Der Kopf nimmt etwa die Hälfte der Darstellung ein: die Augen sind rund, die früher vorstehende dreieckige Nase ist abgebrochen, der Mund strichartig vertieft, Ohren fehlen. Den Kopf umrahmen zwei mit Haken verzierte Streifen und lose, gleichsam wie in den Rahmen eingesetzte Strahlen. Dieser rings herum gehende 6 cm breite Strahlenkranz trägt in un-

gesuchter Weise dazu bei, die hohe Würde der Gestalt zu kennzeichnen. Die Menschenköpfe, die als Armgehänge dienen, sind wohl als Trophäen, Köpfe erlegter Feinde zu deuten: darauf deuten die schlaff herabhängenden Kondorhälse, die mit den endigenden Köpfen Haare darstellen. Ähnliche abgeschnittene Totenköpfe kommen auch auf bemalten peruanischen Thongefäßen und in Geweben aus dem Gräberfelde von Ankon vor. Die Kleidung der Hauptgestalt besteht aus einem ponchoartigen Gewand mit Ärmeln und Schulterstreifen, sowie einem Gürtel mit Fransen.

Der Strahlenkranz der Hauptfigur hat seinen Ursprung unzweifelhaft in der Federkrone, wie sie bei den Bildsäulen von Tiahuanaco noch deutlich erscheint. Metallene antiquarische Reste beweisen, dass im alten Peru dreiteilige metallene Nachbildungen federartiger Ornamente im Kopfputz über der Stirne getragen wurden. Scepter aus Peru sind in den ethnographischen Museen zahlreich vorhanden, um die Deutung dieser Gegenstände hinlänglich sicher zu stellen.

Die anbetenden Gestalten veranschaulicht Abb. 2. Zu bemerken ist, dass die Gestalten in jeder der drei Reihen vollständig gleich sind, dass also nur drei Typen zu diesem figürlichen Reliefschmucke verwendet sind. Man sieht von der Gestalt beide Beine, einen Flügel und einen Arm; die Hand umspannt ein großes Scepter, das auf dem Boden steht und der Stellung den Halt verleiht. Den Kopf bedeckt eine fünfzackige Krone mit edelsteinverziertem Rande. Die Nase ist spitz und breitflügelig, der Mund breitlippig, das Ohr klein. Um dieses schmiegt sich das Haupthaar als ein Doppelsträhn, welcher in einem Kondorkopfe endigt. Das Scepter geht unten in einen, oben in zwei Fischköpfe aus.

Die Figuren einer jeden Reihe passen so genau aufeinander, die Linien fallen so treffend zusammen, dass man glauben muss, die Figuren seien zunächst mit Stempeln oder Schablonen auf den Stein übertragen und dann ausgearbeitet worden. Diese Schablonen könnten aus Tierhaut gefertigt gewesen sein. Sehr auffällig ist nun aber, dass je neun Figuren der äußersten rechten und der äußersten linken Seite einmal nicht vollständig ausgeführt sind und dann auch nur in den gröbsten Umrissen aufeinander passen, wobei sich starke Abweichungen herausstellen. Stübel und Uhle schließen hieraus mit Recht, dass die Umrisse der fertigen Figuren und die der unvollendet gebliebenen nicht von gleich befähigten Steinmetzen, wie sie das Werk im übrigen voraussetzt, ausgeführt worden sind. Es steht somit außer Frage, dass dieser Teil der Arbeit einer späteren Zeit zugeschrieben werden muss.


Abb. 2. Eine der 48 geflügelten Figuren am Thore von Ak-kapana.



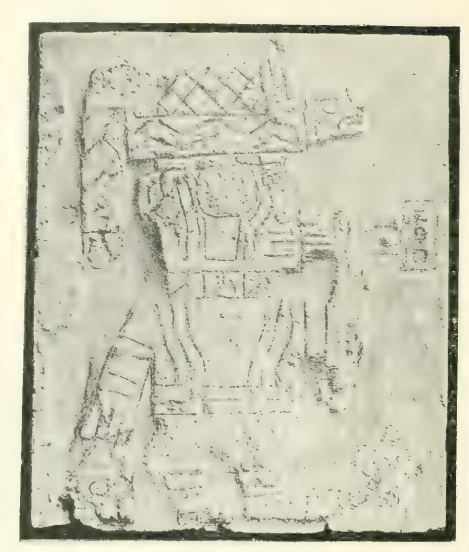


Abb. 3 und 4. Figuren aus dem Friese des Monolith-Thores von Ak-kapana.

Unter den 48 anbetenden Figuren zieht sich in der ganzen Breite des Thores ein ebenfalls plastisch verzierter Fries dahin. Das Grundmotiv dieses Schmuckes bildet ein mäanderartiges Band, welches stufenartig gebrochen ist. Elf größere rechteckige Räume, die innerhalb des Mäanders ausgespart sind, füllen ebenso viele nahezu quadratische Gesichter aus, die von breitem Strahlenkranze umgeben sind. Ihre Gestalt und Ausschmückung ist vollständig gleichartig. Nur ihre Größe wechselt. Dazu unterscheiden sie sich durch äußerlich — oben, unten oder seitlich — hinzugefügte Attribute, welche rebusartig verschiedenartige Ideen ausdrücken. Diese Gesichter stellen die Sonne dar, und die wechselnden Attribute zeigen, dass eine zusammenhängende Geschichte hier dargestellt ist. Indess ist es noch nicht gelungen, diesen Sonnenmythus aufzufinden.

Von besonderer Wichtigkeit sind zwei überaus fein ausgeführte nur 8 cm hohe Figuren, die an den beiden Enden des Frieses angebracht sind (Abb. 3 u. 4). Sie gestatten nämlich, wie die Verfasser entdeckt haben, durch Vergleich mit anderen peruanischen Kunstwerken, einen Schluss auf ihren Ursprung. Bei den Ausgrabungen auf dem Totenfelde von Ancon fanden nämlich u. a. die Herren Stübel und Reiß einen Mumienballen, der statt der gewöhnlich vorhandenen ganzen Mumie ein Knochenbündel enthielt, von einem eigenartigen Poncho umschlossen. Dieser Poncho (Abb. 5) zeichnet sich durch ungewöhnliche Feinheit der Technik und durch den besonderen Stil der Musterzeichnung aus. Verziert ist dies gobelinartig gewebte Kleidungsstück mit Figuren in bunter und wechselnder Farbengebung, die sonst ganz gleich wiederkehren. Diese Figuren des Ponchomusters aber stehen in engster Übereinstimmung mit den figürlichen Darstellungen des Thores. Die wichtigsten Ornamente, wie der Kondorkopf, der Pumakopf, das menschliche Gesicht, der Flügel, der Stutz, das scheibenartige Ornament, kehren hier wie dort wieder. Ferner finden wir beiderseits die Vorliebe für rechteckige Begrenzung, die scepterartigen Stäbe, die zackige Krone, den tierischen Kopf der einen Gestalt, die Ausstattung mit Flügeln, die gleiche Gewandung vor.

Aus der Gleichartigkeit so vieler Stücke des Ponchos und der Figuren des Thores ziehen die Verfasser den zwingenden Schluss, dass beide Erzeugnisse Werke einer und derselben Kultur, wahrscheinlich auch eines und desselben Volkes sind und vielleicht einer und derselben Zeitperiode angehören. Die vorhandenen geringen Abweichungen mögen sich zum Teil aus der Eigentümlichkeit ihres verschiedenen Materials erklären, zum Teil auf die individuellen Freiheiten der verschiedenen Verfertiger zurückzuführen sein. Es ist ein sehr glücklicher Zufall, dass Stübel und Reiß den Poncho selbst aufgefunden und nicht etwa gekauft haben, so dass seine Echtheit verbürgt ist. Dabei ist zu bedenken, dass Tiahuanaco von Ankon gegen 150 deutsche Meilen entfernt ist. Um so bemerkenswerter erscheint die Übereinstimmung.

Jedenfalls muss das beschriebene Thor als einer der merkwürdigsten Reste, die auf der viel geplünder-

ten Ruinenstätte noch vorhanden sind, bezeichnet werden. Seine Bedeutung überragt alles, was bis jetzt in Peru aufgefunden worden ist. Es zählt zu den wichtigsten und interessantesten Resten des vorcolumbischen Amerika.

Sehr sonderbar ist es, dass die Ruinenstätte von Tiahuanaco so viele Reste von Thoren aufweist, während Reste von eigentlichen Gebäuden auffällig mangeln. Wie man sich die Verwendung der zahlreichen Thore zu denken hat, dafür fehlt es an jedem Anhalt. Eigenartig ist auch die aus den Resten ersichtliche Vorliebe der Erbauer, Thore aus einem einzigen Blocke herzustellen.

Während das Thor von Ak-kapana offenbar vollendet gewesen ist, finden sich nun auf der Trümmerstätte von Pumapungu, $1^1/_2$ Kilometer südlich von der nördlichen Ruinengruppe Ak-kapana, zahlreiche architektonisch bearbeitete Steinblöcke, die nach Größe, Form und Bearbeitung verschieden sind, gruppenweise bei einander; Teile von Thoren, Platten, regelmäßig bearbeitete kleinere Steine, solche mit muldenartigen Vertiefungen und mit kranzartigen Ornamenten. Welchem Zwecke die Bausteine dienen sollten, lässt sich wiederum nur vermuten. Stübel und Uhle sind geneigt, auch den Bauten von Pumapungu religiösen Charakter zuzuschreiben. Vielleicht sollten es Altäre werden, welche in verkleinertem Maßstabe die Form gewöhnlicher Gebäude nachahmten.

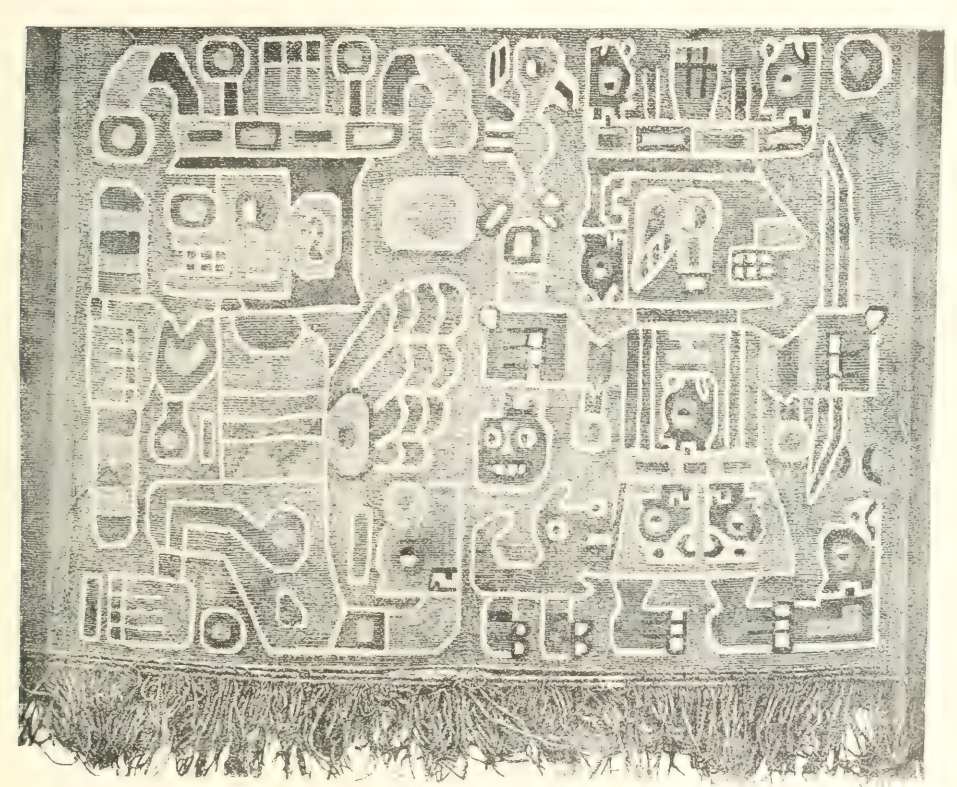


Abb. 5. Figürliche Darstellung in einem Poncho (Gobelingewebe) von Ancon.

So ratlos wir von vornherein diesen Werkstücken gegenüberstehen, so erweist die Bearbeitung an sich doch einen ungewöhnlichen Scharfsinn, und eine sehr sichere Beherrschung genauer Maßverhältnisse muss mit der Feststellung des Planes so mannigfaltig ineinander greifender und von einander abhängiger Arbeiten verbunden gewesen sein. Die winkelförmigen, regelmäßigen, nur in ihrer Anordnung unregelmäßig erscheinenden Ausarbeitungen der Blöcke sind nicht, wie die Blöcke der kyklopischen Mauern, aus der Beschaffenheit des Baumaterials und der dadurch bedingten Technik des Steinmetzen hervorgegangen, sondern allein aus der künstlerischen Absicht des Architekten.

Den Herren Stübel und Uhle, welche von den Blöcken verkleinerte Holzmodelle haben anfertigen lassen, ist es durch lange Beschäftigung damit gelungen, den Zweck einzelner zu erraten. Aus drei Blöcken, die sie in angemessenen Abständen von einander aufgestellt haben, und übergelegten Steinen (eigener Zuthat!), welche die Ornamente von jenen vervollständigen, haben sich Fronten ergeben, an denen thorartige Öffnungen mit Gruppen von zwei über einander gesetzten Nischen abwechseln und letztere zuweilen durch Kranzornamente ersetzt sind. Die falzartigen Ausarbeitungen erscheinen hier nicht als wirkliche Falze, sondern als Seitenrahmen von Thoren en miniature, die vertikalen Leisten der Rückseiten der Steine, anstatt als störende Unterbrechungen ihrer Rückflächen, als Unterscheidungen einer Anzahl von zimmerartigen Fächern. Diese Zusammensetzung ist unzweifelhaft richtig, denn sie findet sich genau so auf einem El Escritorio (Schreibtisch) genannten Steine eingezeichnet, den J. v. Tschudi, Ch. Wiener und R. Inwards abgebildet haben.

Dieser gelungene Versuch lehrt zunächst, dass die vorgefundenen Blöcke in der That zu harmonisch wirkenden Fassaden zusammengestellt werden konnten, also nach wohldurchdachtem Plane so bearbeitet worden sind; dann aber erhalten wir das sichere Bild eines der geplanten Bauwerke. Noch wichtiger aber ist, dass man daraus auch die konstruktiven Grundsätze der Architektur von Tiahuanaco erkennt. Die Blöcke sind von bedeutender Größe und haben regelmäßige Grundformen. Während in anderen Architekturen die einzelnen Teile der Schauseiten, wie Fenster, Thüren, Konsolen, Gesimse wiederum in einzelne Werkstücke zerlegt zu werden pflegen und erst durch deren Aufbau in die Erscheinung treten, sind hier die Fassaden nur in einige größere Teile willkürlich zerlegt. Nischen, Fenster, Konsolen, große vertiefte Wandflächenornamente, zum Teil auch ganze Thore, erscheinen am einzelnen Steine vollständig. Der einzelne Stein stellt häufig einen ganzen Pfeiler dar mit zahlreichen zur Schauseite gehörigen Einzelstücken oder gleich eine ganze Wand. Dem entsprechend sind auch die Säulen aus einem Stein gefertigt. Viele Blöcke erinnern durch die Art ihrer Gliederung an die Baustücke mancher Baukästen, in denen auch die Herstellung des Bauwerks erleichtert ist durch die Ausführung größerer Gebäudeteile auf dem einzelnen Steine.

Aus allem bisher Gesagten ergiebt sich, dass man die Ruinen von Tiahuanaco nicht mit Markham zu den Resten kyklopischer Bauweise rechnen darf. Denn über die Stilart entscheidet nicht die Größe der Blöcke, sondern die Art ihrer Ausführung; auch kennt der kyklopische Stil nicht die konstruktiven und ornamentalen Durchbildungen durch Schauseiten, welche für die Architektur von Tiahuanaco bezeichnend sind. Vielmehr ist der Baustil der Ruinenstätte als ein schon hoch künstlerischer zu bezeichnen. Ungewöhnlich ist nur, dass die ganzen Werke nur in so wenige und darum so große Teile gegliedert sind. Wie es scheint, steht die Bauweise von Tiahuanaco auf der Erde ganz vereinzelt da. In der Kunstgeschichte der Völker hat eine derartige Architektur als Glied in der Entwicklung der Baukunst bis jetzt noch keine Stätte gehabt. Selbst der Name muss für sie erst noch gefunden werden. Stübel und Uhle schlagen vor, sie megalithische Architektur oder megalithische Baukunst zu nennen (megas = groß, lithos = Stein). Dadurch würden beide charakteristischen Seiten der Ruinen von Tiahuanaco getroffen sein, einmal ihr künstlerisches Gepräge, das andere Mal die Größe der verwendeten Blöcke. Ferner würde das Wort megalithisch die Ähnlichkeit mit den sogenannten megalithischen Denkmalen, den ersten und einfachsten Versuchen menschlicher Bauthätigkeit (wie Stonehenge, Dolmen u. s. w.) ausdrücken, während der Ausdruck Architektur oder Baukunst das künstlerische Gepräge der Werke von Tiahuanaco gegenüber den ersten megalithischen Zusammenfügungen von Steinen bezeichnen würde. Der vorgeschlagene Name erscheint somit durchaus annehmbar.

Die Frage, wie dieser Baustil entstanden sei, beantworten die Verfasser mit großer Wahrscheinlichkeit dahin, dass ein bereits entwickelter Holzbaustil auf den Steinbau übertragen worden ist. Dafür sprechen die konstruktiven Einzelheiten in der Gliederung der Schauseiten, besonders die Simse und die krönenden Streifen, deren Formen im Holzbau ausgebildet sein müssen. Da nun Holz auf der bolivianischen Hochebene fehlt, so muss — wie die Verfasser weiter schließen — der im Steinbau von Tiahuanaco durchscheinende Holzbaustil in einer anderen Gegend ausgebildet worden sein. Dieses wichtige Ergebnis beweist, dass die ganze alte Kultur von Tiahuanaco nicht dort erwachsen, sondern sich auf den Schultern einer anderen, in wärmerem Klima ausgebildeten Kulturform ein Stück weiter erhoben hat. Mit dieser Erkenntnis dringt ein vereinzelter Lichtstrahl über das Dunkel, welches die Ruinenstätte selbst umgiebt, hinaus in die dunklere, noch schwerer, wenn überhaupt je, aufzuhellende Vorgeschichte des Thales von Tiahuanaco.

Die Frage, aus welcher Zeit die Ruinenreste von Tiahuanaco stammen, ist nicht mit Gewissheit zu beantworten. Als feststehend darf man annehmen, dass die Funde von Ak-kapana und Pumapungu alle aus annähernd gleicher Zeit stammen. Aber am Thore von Ak-kapana haben zwei Geschlechter gearbeitet, deren zweites längst nicht mehr die künstlerische Reife und Fertigkeit des älteren besaß. Vielleicht haben wir es mit Werken der spät-aimarischen Kultur des Reiches von Hatuncollo bei Puno, zum Teil vielleicht auch mit der Kultur der Inka zu thun. Besonders auffällig ist es, dass ein großer Teil der ältesten Werke überhaupt nie fertig

geworden ist. Vereinzelte Reste der gleichen Kultur wie in Tiahuanaco finden sich auch anderwärts in Peru, doch fehlt noch die genauere Untersuchung. Frühere Forscher, besonders Angrand, haben nun angenommen, die Tolteken seien die Urheber der Bauten in Tiahuanaco gewesen. Demnach würden die Erbauer aus Mexiko gekommen sein und sich im peruanischen Hochlande niedergelassen haben. Das Unhaltbare dieser Annahme weisen die Herren Stübel und Uhle mit guten Gründen nach. Man hat wohl überhaupt die Tolteken als ein mythisches Volk anzusehen. Ebenso weisen die beiden Verfasser nach, dass man nicht mit Markham die Inka als die Architekten von Tiahuanaco ansehen kann. Vielmehr treten sie, wie schon Cieza in seiner Chronika, mit überzeugenden Gründen für den vorinkaischen Ursprung der Ruinen von Tiahuanaco ein. Demgemäß würden die Vorfahren der noch heute dort wohnenden Aimara, deren Bereich sich einst viel weiter ausdehnte, die Erbauer von Tiahuanaco sein. Sie hätten allerdings auf einer viel höheren Kulturstufe gestanden, als ihre jetzigen Nachkommen.

In der Mythologie dieser einstigen Aimara ist die Hauptperson der Schöpfer, der bald Viracocha, bald Con Ticsi Viracocha, bald Pachayachachic heißt. Nach dem Mythus war anfangs die Erde wüst und dunkel. Sodann trat der Schöpfer in der Gegend von Tiahuanaco auf; er erschuf zunächst Sonne, Mond und Sterne, später auch die Menschen und alle übrigen lebenden Wesen. Von diesem Mittelpunkte aus wurde die Erde durch den Schöpfer bevölkert. Nach Garcilaso's Bericht soll später eine Sintflut gekommen und darnach die Welt durch einen Menschen an vier Herrscher verteilt worden sein. Bei seiner weiteren Thätigkeit bediente sich der Schöpfer einiger Gehilfen oder Sendboten, welche auch Viracochas genannt wurden. Nach Betanzos sollten sie den neu geschaffenen Völkern ihre Wohnsitze anweisen. Nach Molina haben sie Bäume, Blüten, Früchte, Kräuter und Flüsse zu benennen, also unter den Naturwesen Ordnung zu schaffen. Viracocha schlug bei Tiahuanaco seinen Sitz auf und daher stammen nach Molina's Erzählung die bewunderungswürdigen Bauwerke. Nach Cieza erscheint der Schöpfer Ticsiviracocha zur Zeit des ersten Auftretens der Sonne von Süden her in dieser Gegend und wurden ihm zu Ehren die Gebäude der jetzigen Ruinenstätte errichtet.

Dieser Kultus des Gottes Viracocha überragte nach Uhle bei weitem den Sonnenkultus des Inkareiches an Bedeutung. In ihm sieht er den Mittelpunkt des religiösen Gedankenkreises, von dem die Bauten von Tiahuanaco Zeugnis ablegen, und aus ihm erklärt er auch das Relief des Thores von Ak-kapana mit großer Wahrscheinlichkeit. —

Überblicken wir, was sich über die Kunst von Tiahuanaco aus den Funden der Ruinenstätte ergeben hat, so müssen wir unserer hohen Bewunderung für die unbekannten Meister Ausdruck geben. Lebhaft zu bedauern ist, dass diese vielversprechenden Anfänge liegen geblieben sind, ohne dass sich die altperuanische Kunst zu der vollen Höhe entwickeln konnte, die sie ohne die vorauszusetzende gewaltsame Unterbrechung erreicht haben würde.

Zunächst müssen wir staunen, in wie vollendeter Weise die alten Künstler auch den härtesten Stein zu bearbeiten und ihren künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen wussten. Dann aber offenbarten die Reste, insbesondere das Thor von Ak-kapana, ein so hohes künstlerisches Feingefühl, wie wir es keineswegs bei den Indianern Südamerika's vorausgesetzt haben würden.

Betrachten wir das rein Architektonische, so fällt uns bei dem großen Thore zunächst auf, eine wie treffliche Wirkung mit wenigen Mitteln erreicht ist. Sie beruht vor allem auf dem wohlgefälligen Verhältnis zwischen der Wandfläche und den Öffnungen (Thor, blinden Fenstern und Nischen) und auf der zwar einfachen, aber klaren und harmonischen Gliederung des ganzen Bauwerks in die beiden Stockwerke, die als schwereres Erdgeschoss und leichteres Obergeschoss wohl gekennzeichnet sind, in das Gurtgesims und den krönenden Sims. Weiter macht sich das Bestreben bemerkbar, den Hauptteil künstlerisch auszuzeichnen und hervorzuheben: die Thoröffnung hat infolgedessen eine wohl abgemessene Umrahmung, die sich ähnlichen Hervorbringungen der altägyptischen wie der altgriechischen Kunst recht wohl zur Seite stellen lässt. Einfache Umrahmungen zeigen auch die blinden Fenster. Das Ganze wirkt harmonisch und durchaus nicht roh und barbarisch.

Ähnliches gilt von der dekorativen Kunst der Altperuaner. Die Beobachtung und die Wiedergabe des menschlichen Körpers durch die Plastik steht zwar noch auf niedriger Stufe: die Verhältnisse sind durchweg falsch, die Formen plump. Immerhin aber sind die Bewegungen charakteristisch und bringen klar zum Ausdruck, was der Künstler gewollt hat. Dagegen haben die Künstler von Tiahuanaco das Wesen des Flächenschmuckes trefflich begriffen: sie wissen die gegebenen Flächen ohne Zwang trefflich auszufüllen, sie lassen dasselbe Motiv regelmäßig wiederkehren, wodurch seine Bedeutung als Schmuck ohne weiteres ersichtlich wird, sie wissen auch die einzelnen Naturformen wie den Kondorkopf geschickt zu stilisiren, indem sie die hauptsächlichen und wesentlichen Teile auf ihre einfachsten linearen Grundformen zurückführen. Dass hier ein enger Zusammenhang zwischen plastischer Dekorationskunst und der Mutter aller Dekorationskunst, der Weberei, vorliegt, bedarf kaum eines Hinweises. Auf die Ähnlichkeit der einen Figur mit der Figur auf einem Poncho vom Totenfeld von Ankon wurde schon hingewiesen. Aber auch der Mäander, der in dem unteren Fries vorkommt, ist in den Geweben von Ancon ein

gewöhnliches Motiv. Wenn er hier in geschickter Verbindung mit Köpfen vorkommt, so ist das ein weiterer Beweis für den Kunstsinn der alten Peruaner, die es wohl vermeiden wollten, hier in das religiös-symbolische Kunstwerk ein rein geometrisches Motiv aufzunehmen. Auch der Reliefstil weist auf die Weberei hin. Denn die Figuren sind überall von gleicher Erhebung, so dass wie bei einem Bildteppich eine ebene Fläche hergestellt ist. Nur die Hauptfigur ist ebenso wie durch ihre Größe auch durch die höhere Erhebung ausgezeichnet.

Durch den erwähnten Versuch ist nachgewiesen, dass ursprünglich außer der Hauptfigur nur 30 anbetende Nebengestalten geplant und ausgeführt waren. Denken wir uns die Komposition auf diese Felderzahl zurückgeführt, so ergiebt sich wiederum ein so wohlgefälliges Verhältnis der glatten und der geschmückten Fläche, dass wir von neuem das künstlerische Feingefühl der Altperuaner für die Gesetze des Flächenschmucks bewundern müssen.

Dass der Holzbaustil unbesehen auf den Steinstil übertragen worden ist, dürfen wir den Künstlern nicht zu schwer anrechnen. Im Steinbau unbewandert, haben sie bei der plötzlichen Wanderung aus einem holzreichen in ein holzarmes Land, wie wir voraussetzen müssen, aus der Not eine Tugend gemacht. Zur Entwicklung eines charakteristischen Steinstils hat es an Zeit gemangelt.

Schließlich müssen wir noch auf die mannigfachen Analogien zwischen der altperuanischen Kunst und der antiken Kunst des alten Kontinents hinweisen. Die ornamentale Kunst ist bei den Assyrern, Ägyptern und Griechen wie bei den Peruanern aus der religiösen Symbolik hervorgegangen; aber auch die geometrischen Motive finden sich hier wie dort; der Mäander sogar in ganz gleichen Formen. Die Gesetze des Flächenschmuckes sind hier wie dort die gleichen. Gleichflächige, wenig erhabene Reliefs, bei denen der Grund gleichmäßig herausgehoben ist, kommen bei den alten Ägyptern zahlreich vor. Eigentümlich ist den Peruanern die Zusammenstellung der Figuren aus stilisirten Einzelformen. Auf eine sehr merkwürdige Thatsache müssen wir noch hinweisen: bekanntlich hat die Medusa auf dem Relief von Selinunt, welches die Entstehung des Pegasus aus dem Blute der Medusa darstellt, stark ausgebildete, wie beim Eber hervortretende Eckzähne. Sie finden sich in gleicher Weise auf zahlreichen Gesichtsvasen aus verschiedenen Teilen Peru's, z. B. im Berliner ethnographischen Museum und auch bei steinernen Bildsäulen, die als Denkmäler oder Götzenbilder zu gelten haben und zu St. Agustin in Columbia im oberen Magdalenathal gefunden worden sind. Eine einwandfreie Erklärung fehlt vorläufig.

So gewährt die Ruinenstätte von Tiahuanaco mannigfaltigen Ausblick nach verschiedenen Seiten. Die Herren Stübel und Uhle haben das Verdienst, den bisher ungehobenen künstlerischen und kulturgeschichtlichen Schatz der Stätte gehoben und vor aller Augen hingestellt zu haben. Sie haben unsere Kenntnis der altperuanischen Kunst und Kultur in ungeahnter Weise bereichert.

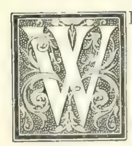
Dresden. *PAUL SCHUMANN.*

WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL.

VON *HEINRICH WÖLFFLIN.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.



WER mit der Geschichte der Plastik zu thun hat, ist in der größten Verlegenheit um gute Abbildungen. Nicht dass die Publikationen fehlten — in allen Größen und Manieren werden die Dinge feilgeboten —, allein es scheint die Ansicht verbreitet zu sein, dass plastische Kunstwerke von jeder beliebigen Seite her aufgenommen werden könnten, und es bleibt völlig dem Ermessen des Photographen überlassen, unter welchem Winkel zur Figur er seine Maschine aufstellen will. Dieser glaubt nun sein künstlerisches Naturell dadurch am überzeugendsten zu offenbaren, dass er den Standpunkt von vorn in jedem Fall vermeidet und eine „malerische" Seitenansicht sucht: malerisch und künstlerisch scheinen Begriffe, die sich decken. Das Publikum kauft diese Aufnahmen im guten Glauben, dass bei einer mechanisch angefertigten Abbildung vom Original ja nichts verloren gehen könne; es weiß nicht, dass eine alte Figur eine bestimmte Hauptansicht hat, dass man ihre Wirkung vernichtet, wenn man ihr die Hauptsilhuette nimmt; ohne Zucken lässt sich das verwilderte Auge der Menschen von heute die widrigsten Überschneidungen und Unklarheiten gefallen. Allgemein gewöhnt man sich an ganz falsche Eindrücke, denn nun geht der Verderb weiter: die Photographieen dienen als Vorlage für die Illustrationen der populären kunsthistorischen Litteratur, ja selbst in monumental angelegten Publikationen finden derartige falsche Bilder Platz und Duldung.

Es wäre also wohl nicht überflüssig, sich einmal

über die Art, wie plastische Aufnahmen zu machen seien, in weiteren Kreisen zu verständigen und die Beschauer wieder anzuleiten, die Ansicht zu suchen, die der Conception des Künstlers entspricht. Es ist nicht richtig, dass ein plastisches Monument von allen Seiten gesehen werden kann. Heutzutage giebt es freilich manche Skulpturen, die es schlechterdings unentschieden lassen, von wo sie gesehen werden wollen, indem sie überhaupt von keiner Seite sich erschöpfend darstellen, sondern den Beschauer erst durch die Folge aller einzelnen Ansichten zur völligen Klarheit gelangen lassen. Die gute Tradition aber giebt eine Hauptansicht und das gebildete Auge empfindet es als eine Wohlthat, dass die Figur sich hier auf einmal erklärt und vollkommen deutlich giebt, dass man nicht um sie herumgetrieben wird, wenn man ihres Inhalts habhaft werden will, sondern dass sie dem Betrachter von vornherein seinen Standpunkt anweist. Wer über diese Dinge sich unterrichten will, lese den betreffenden Abschnitt in Adolf Hildebrand's Problem der Form. Ich habe hier nur beizufügen, dass dieser Normalstandpunkt zunächst natürlich kein anderer ist, als die direkte Vorderansicht, und dass erst die ganz entwickelte Kunst noch weitere Ansichten dazu giebt.



Abb. 1. David von DONATELLO

Hunderte von Beispielen bieten sich an, diese Sätze zu illustriren. Es giebt für den Kunsthistoriker, der auch Kunstliebhaber ist — es ist nötig, dies besonders zu bemerken — keine reizvollere Beschäftigung, als in einem Museum von Abgüssen sich die Dinge so zurechtzustellen, wie sie wirken sollen, und der leidigen Handwerkerphotographie das reine Bild des Kunstwerkes entgegen zu halten. Ich beschränke mich hier auf ein paar Fälle bekanntester Art, auf drei Freifiguren, die zugleich ein gutes Stück Entwicklungsgeschichte repräsentiren: ich meine den David des Donatello und den des Verrocchio im Bargello und den Giovannino im Berliner Museum.

Bei dem prächtigen David Donatello's ist es fast unmöglich, die Ansicht zu verfehlen. Zu laut drängen sich der rechte und der linke Arm als gleichwertig auf: die Ansicht von der Mitte aus, die beiden Körperhälften gleichmäßig gerecht wird, ist auch für das Laienauge die gegebene. Die Linienrechnung nun lautet dahin, dass die verschieden geführte Konturlinie des Körpers — die sanft abfließende linke und die in scharfem Winkel an der Hüfte ausspringende rechte — von den gegensätzlich geführten Armlinien begleitet sein soll. Dabei überzeuge man sich ja, wie knapp der Spielraum ist, wie es wirklich nur eine Blickrichtung giebt, für die sich alles klar und wohllautend disponirt. Die Probe ist an den untern Partieen anzustellen: man soll den Fuß sehen, dessen Zehen sich um den Goliathkopf herumlegen, man soll den Helmflügel sehen, der sich an das Bein anlehnt, das niedergesetzte Schwert muss in klarem Winkel die Beinlinie überschneiden, — all das geschieht nur von der genauen Mitte aus. Wie eine geringe Verschiebung nach der Seite zu die Klarheit der Erscheinung und das schöne Zusammengehen der Linien sofort zerstört, erhellt z. B. aus der Abbildung in Bode-Bruckmann's Toskana-Skulptur. Ich gebe hier die Aufnahme Brogi's, die besser ist. (Abb. 1.)

Der David des Verrocchio ist ein lehrreiches Gegenstück. Es steckt nicht nur eine andere Individualität dahinter, sondern eine andere Generation. Die Figur ist reich gemacht durch Kontraste. Die Höhendifferenzen zwischen rechter und linker Schulter, zwischen rechter und linker Hüfte sind beträchtlicher, trotzdem das Motiv des hochgesetzten Fußes aufgegeben ist. Eine Photographie muss diese Steigerung des Gegensatzes in aller Schärfe ersichtlich machen. Hier lassen die landläufigen Aufnahmen uns völlig im Stich; es ist durchweg eine Ansicht gewählt, die den Gegensatz verflaut, fast aufhebt. Ein weiteres kommt hinzu: Donatello's Figur breitet sich sozusagen nur in einer Ebene aus, bei Verrocchio giebt es den Gegensatz des Vor und Zurück. Die zwei Arme halten sich nicht in derselben Raumschicht: der rechte ist zurückgenommen und der spitze Ellenbogen des linken drängt vor. Die Photographieen von Brogi und Alinari (Abb. 2) zeigen das so wenig wie die Raumdifferenz zwischen den Füßen. Nicht genug, es geht die eigentliche Bewegung der Beine völlig verloren. Von einer Normalaufnahme muss daher auch das verlangt werden, dass das zurückgestellte Bein in seiner Erstreckung sich völlig offenbare und es stellt sich heraus, dass es wieder

die direkte Vorderansicht ist, welche sowohl die Höhendifferenzen bei den Schultern und bei den Hüften am entschiedensten zeigt, als auch das Vor und Zurück und das Bewegungsmotiv im Ganzen am deutlichsten erscheinen lässt (Abb. 3).[1] Der Kopf Goliath's, der nach der originalen Anordnung zwischen den Füßen David's zu liegen hat — nicht nebenan — stört dabei nicht, indem der wundervolle Anlauf der Linie des linken Beines für die Hauptansicht unversehrt bleibt.



Abb. 4. Kopf des David, mit Senkung.

Das Stramme, Schneidige, die Eleganz von Verrochio's jugendlichem Sieger wird jetzt mit einem Male dem Auge vernehmlich. Was der Kontur für ein Leben gewinnt! Der gestraffte Arm mit der Waffe, der knabenhaft eckige Ellenbogen und die feine Zeichnung der unentwickelten Muskulatur! Und jetzt erst bekommen die Kniee ihre Kraft. Die in die Hüfte gesetzte Hand wird sichtbar mit allen Fingern, während sonst der Daumen fortfiel und — eine Sache von nicht geringerer Wichtigkeit — die Klinge der Waffe erscheint in messbarer Länge, während die stark verkürzte Ansicht über die Form keinen genügenden Aufschluss giebt und daher den Beschauer beunruhigt. Alles, was Verrocchio an Ziermotiven aufgewendet hat, mischt sich jetzt dem Gesamtanblick bei, also nicht nur die feinen Accente der Achselklappen, sondern auch die seitliche Schließung des Panzers, Dinge, die so ganz auf der gleichen Spur liegen, wie die äußerst

1) Nach einer Amateur-Aufnahme. Es ist eine alte Beobachtung, dass im Gips die Formen des Bronzeoriginals einen dünnern Eindruck machen.



Abb. 2. David von VERROCCHIO. (Unrichtige Aufnahme.)



Abb. 3. David von VERROCCHIO. (Richtige Aufnahme.)





Abb. 6.

Abb. 5, 6, 7. Giovannino im Berliner Museum.





Abb. 7.

delikate und doch energisch präcise Art der Körpermodellirung.[1])

Vom Kopf habe ich noch nicht gesprochen, es ist der merkwürdigste Punkt. Würde man nicht schwören, es könne der Knabe mit dem gesenkten Kopf (Abb. 2) nicht dieselbe Figur sein, wie der mit dem hochgehaltenen (Abb. 3)? Einige Proben werden den Laien rasch über solche Wunder der Perspektive aufklären; für uns fragt sich jetzt nur, hat unsere Photographie Recht mit dem Motiv des Hochhaltens? Nein. Hier enthält sie entschieden einen anormalen Accent, sie giebt das Original in einer Erscheinungsweise, die dem Thatbestand nicht völlig entspricht, indem der Kopf wirklich ein wenig nach vorn geneigt ist. Der Fehler liegt in der Höhe der Aufnahme. Er verschwindet sofort, wenn man den Kopf weniger von unten her ansieht, mit andern Worten, weiter von der Figur zurücktritt. Ich gebe noch eine Detailabbildung (Abb. 4), die diese Korrektur enthält. Man sieht, wie der Kopf sofort andere Proportionen annimmt und jetzt erst die ganz „Lionardeske" Schönheit entfaltet, die man ihm nachrühmt. Der Standpunkt im übrigen ist der gleiche und es ist das Pünktchen aufs i, dass in der direkt von vorn gesehenen Figur das krönende Haupt in der reinen Faceansicht sich darstellt.

Neuerungen kommen durch Michelangelo. Er stellt dem Forscher eine Menge von Fragen. Wie wollte sein David gesehen sein? Es giebt Aufnahmen, wo die Figur eine wunderbare Schnellkraft besitzt und andere, die ganz lahm sind. Die Entscheidung ist hier nicht so einfach und ich lege den in jedem Sinne exceptionellen Fall zu späterer Besprechung bei Seite. Vom Bacchus könnte man eher reden, er hat eine normale Entstehungsweise. Das Neue hier: dass die Figur etwas von der Seite her gesehen werden muss, von ihrer linken Seite. Sie ist meistens so photographirt worden, sie müsste auch so aufgestellt werden. Der Künstler hat in der Bildung der Bodenplatte deutlich angegeben, wo die Hauptansicht gesucht werden muss. Der sog. Cupido, den ich nicht für ein Jugendwerk halte, ist vom Rücken zu sehen. Andere sichere Frühwerke, wie die Pietà und die Brügger Madonna, rechnen genau mit der alten Frontansicht. Es ist ganz überraschend, was alles verloren geht bei geringen Abweichungen.

1) Dass die Querstange am rechten Handgelenk in der Hauptansicht nicht figuriren dürfe, sollte man für selbstverständlich halten, wenn nicht auch hier Fehler gang und gäbe wären.

Wenn ich endlich in diesem Zusammenhang auch den Berliner Giovannino vorbringe, so thue ich es nicht, weil ich ihn als eine Arbeit Michelangelo's besprechen möchte, vielmehr soll er eine Stilperiode vertreten, die weit über Michelangelo's Jugendwerke hinausgreift, die Periode der mehrseitigen, malerischen Komposition.[1])

Der Giovannino ist eine Figur, der man Unrecht thut, wenn man sie vor eine Wand bringt, ohne dafür zu sorgen, dass sie gedreht werden kann und wenn man sie publiziren will, so muss man mehrere Aufnahmen machen, um ihr gerecht zu werden. Sie will von verschiedenen Seiten gesehen sein. Mit einer erstaunlichen Kunst ist sie so komponirt, dass die verschiedenen Ansichten klare und wohllautende Bilder ergeben. Mit sanftem Zwang wird der Beschauer herumgeführt, er lässt sichs gern gefallen, denn der Weg ist bezeichnet durch lauter Stationen der Schönheit. Ich gebe drei Ansichten, ohne zu behaupten, dass man nicht noch viel mehr herausholen könnte.

Die erste von rechts (Abb. 5) hat vor allem die vollkommene Erscheinung des zurückstehenden Beines für sich. Es wird eben vorgezogen. Der Schwung der Linie geht hier durch den ganzen Körper.

Stellt man sich der Figur von vorn gegenüber (Abb. 6), so erblickt man das System der Richtungskontraste im Körper am deutlichsten, er bekommt fast etwas unangenehm Gebrochenes. Unmissverständlich wird dem Beschauer die Weisung gegeben, er möge auch die Seitenansichten aufsuchen.

Die Ansicht von links (Abb. 7) ist die einfachste und ruhigste. Die Vertikale des Blockes wird fühlbar und im Gegensatz zu dieser tektonischen Befangenheit gewinnt die Loslösung des rechten Armes eine ganz besondere Wirkung. Dieses freie Hinführen der Extremität vor dem Torso ist stilistisch eine so wesentliche Eigenschaft der Figur, dass auch diese Ansicht das Recht hat, als eine Normalansicht zu gelten.

Auf den malerischen Inhalt der Statue und die Möglichkeit, durch die Beleuchtungsart ihr eine Fülle von (erlaubten) Effekten abzugewinnen, soll hier nicht mehr eingegangen werden.

1) Die Autorfrage, die ich seiner Zeit ungelöst lassen musste (Die Jugendwerke des Michelangelo 1891), glaube ich jetzt beantworten zu können. Ich suche den Künstler im Kreise der cinquecentistischen Neapolitaner und werde das Weitere alsbald zur Mitteilung bringen.



DER MARQUIS DEL GUASTO UND SEIN PAGE VON TIZIAN.

MIT ABBILDUNGEN.



So lautet seit den Tagen Karl Stuart's die Bezeichnung des lebensgroßen, einst schönen Bildnisses, das jetzt in einer Ecke der Audience Chamber des Schlosses Hamptoncourt schlecht genug zu sehen ist. Nach einer alten Katalognotiz war es aus Deutschland gekommen und von dem Lord Marschall (Graf von Arundel) dem Könige verehrt worden.[1]) Bei dem Verkauf seiner Kunstschätze erwarb es Edward Baker für acht £, am 1. Februar 1651.

Die Authentie dieses Tizian's ist auch von namhaften neueren Kritikern zugegeben worden. Waagen in den Treasures (II, 414) nennt ihn „trefflich gedacht und ausgeführt in seinem tiefen Goldton, leider etwas beschädigt". Crowe & Cavalcaselle (Life of Titian II, 428) fanden zwar diese Beschädigung derart, dass Tizian's Hand (in Zeichnung, Modellirung und Farbe) kaum noch kenntlich sei; immerhin seien Bruchstücke, wie das Profil des Pagen, des Meisters würdig, der wahrscheinlich der Maler dieser Leinwand sei. Auch Richard Ford Heath führt sie noch in seiner Liste auf (1879). Neuerdings aber wird in der Tizianlitteratur in bedenklicher Weise über diesen Marquis geschwiegen.

Das Gemälde hat außer durch Scheuerung auch durch Trübung und Firniss gelitten; so arg aber ist der Schaden nicht, dass man die Malweise nicht noch beurteilen könnte. Und da kann nun freilich kein Gedanke an Tizian, ja nur an die venezianische Schule aufkommen. Die Behandlung der vornehmen Figur ist bei aller Freiheit und Geschmeidigkeit der Zeichnung viel zu trocken und ausführlich, zu kühl und zart. Aber Charakter und Physiognomie sind lebendig und scharf aufgefasst und das gewählte Motiv der augenblicklichen Situation leicht und natürlich veranschaulicht, alles verrät einen geübten, namhaften Porträtisten, der gewiss kein Niederländer, aber auch nicht François Clouet, sondern ein Italiener gewesen ist. Die Attitude besonders erinnert an Florentiner und Parmesaner.

1) Brought from Germany, by my lord marshall, from Col. Leslie, to the King.

Die Benennung der ritterlichen Gestalt als Alonso de Avalos, Marques del Vasto, war nicht weniger aus der Luft gegriffen, als der Name des Malers von Cadore. Von seinem einzigen bekannten Bildnis, in der Allokution zu Madrid, weicht der Kopf ebenso gründlich ab wie von dem des Herzogs von Alba, an den Cavalcaselle dachte. Auch für den, der das Porträt Tizian's im Palast Alba nicht gesehen hat, genügt ein Blick auf die Lithographie in Carderera's Ikonographie.

Niemand würde wohl je wieder von diesem doppelt rätselhaften Pseudo-Avalos gesprochen haben, wenn nicht der gütige Zufall soeben einen Aufschluss, wenigstens über die dargestellte Person, gebracht hätte. In Fr. Kenner's neuestem Artikel über die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (im XVII. Bande des Jahrbuches der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses) ist auf Tafel XII, Nr. 61, die Reproduktion eines Brustbildes mitgeteilt, das mit dem Kopf unseres Ritters so übereinstimmt, dass sogar die Zurückführung auf dieselbe Aufnahme nicht zu kühn scheint. Auch der Plattenharnisch ist derselbe, nur fehlt in dem Gemälde das rechte Achselstück, da die militärische Toilette noch nicht beendigt ist.

Es ist ein Gonzaga, ein Prinz von Mantua, Luigi, der dritte Sohn Federigo's II., geboren den 18. September 1539. Schon als Knabe, im Jahre 1549, zog er nach Frankreich, wo er von seiner Großmutter Anne d'Alençon fünf Seigneurien zu erwarten hatte. Im folgenden Jahre ist er von Heinrich II. naturalisirt worden, der ihn mit dem Dauphin erziehen ließ. Als achtzehnjähriger Jüngling fiel er bei St. Quentin in die Gefangenschaft seines Oheims Ferrante, des Generals Karl V.; er widerstand allen Versuchungen, ihn Karl IX. abwendig zu machen, „er trage das weiße Kreuz auf dem Herzen", sagte er und zahlte das hohe Lösegeld. In der Wiener Sammlung ist ihm das Bildnis der Henriette von Cleve, Tochter des Herzogs Franz von Nevers, zur Seite gegeben. Um sie hatte er sich, als sie ein armes Edelfräulein war und nicht einmal schön, beworben; als ihr durch den Tod der beiden Brüder die Herzogtümer Nevers und Rethel zufielen, zog sie ihn allen andern vor.



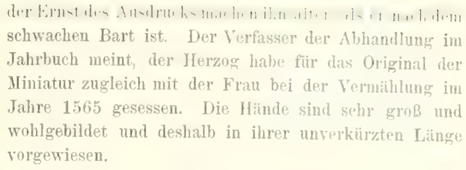
Luigi Gonzaga, Herzog von Nevers. Gemalde in Hamptoncourt.

Er war nun einer der reichsten Edelleute Frankreichs. Sein Name begegnet uns durch vierzig Jahre in den Schlachten und Belagerungen der spanischen und Hugenottenkriege. Er war ein eifriger Parteigänger der Ligue und Gönner der Jesuiten; aus einer hugenottischen Pistole erhielt er die Blessur am Knie, infolge deren der früher schöne, hochgewachsene Mann lahm und kränkelnd blieb. Brantôme nennt ihn von sehr kaltem und gelassenem Wesen,[1]) obwohl er, wo eine kühne Partie aufs Tapet gebracht wurde, stets bei der Hand war. Er sprach sehr gut und gründlich, und seine Manieren waren äußerst verbindlich und gefällig. Zwei Jahre war er in Polen mit Heinrich III., der ihn als den Ersten in den von ihm gestifteten Heiligengeistorden aufnahm (1578). Nach dessen Ermordung schloss er sich dem König von Navarra an, der aber stets eine Antipathie gegen ihn behielt, obwohl er dem schon sehr leidenden Herzog die wichtige Sendung an Clemens VIII. mit der Erklärung seines Übertrittes anvertraute. Kurz darauf starb er zu Nesle, am 23. Oktober 1595.[2]) In der Kathedrale St. Cyr zu Nevers setzte ihm die Witwe ein Denkmal. Bei einem so stürmischen Leben überrascht die Bemerkung, dass er für einen der unterrichtetsten Männer seiner Zeit galt und ein aufmerksamer Förderer der Gelehrten war.[3])



2 Bildnis im Wiener Hofmuseum.

Mich dünkt, der Kopf des Gemäldes in Hamptoncourt passe nicht übel zu dem Bilde, das man sich nach dem Gesagten von dem Manne entwirft. Eine ritterlich vornehme Gestalt von großer Statur; in den Zügen jedoch würde man kaum den Italiener erraten. Ein langgezogenes Gesicht, nahe aneinander gerückte, etwas starre, divergirende Augen mit steilansteigenden Lidern über flach zurücksinkenden Wangen. Diese Züge und



der Ernst des Ausdrucks machen ihn älter als er nach dem schwachen Bart ist. Der Verfasser der Abhandlung im Jahrbuch meint, der Herzog habe für das Original der Miniatur zugleich mit der Frau bei der Vermählung im Jahre 1565 gesessen. Die Hände sind sehr groß und wohlgebildet und deshalb in ihrer unverkürzten Länge vorgewiesen.

Er steht ganz nach vorn, wie in Gedanken verloren in die Ferne blickend. Die Rechte liegt an der Ecke des Marmortisches, auf dem der Helm steht. Die Linke mit dem Brief ruht auf dem Oberarm des ältlichen Waffenträgers, der im Begriff ist, die Anknüpfung des linken *spallaccio* zu beendigen.

Also: die empfangene Depesche hat ihn bestimmt, in schleunige Aktion zu treten; er ist mit der Gefechtsordnung beschäftigt oder in Bilder der stürmischen Vorgänge verloren, die der folgende Augenblick bringen wird. Einen Condé wird zwar niemand in ihm vermuten. Aber Heinrich IV. sagte:[1]) „Wir müssen den Herrn von Nevers fürchten mit seinen Schritten von Blei und seinem Zirkel in der Hand.“

In dem von Lord R. Gower herausgegebenen Clouet-Album, jetzt in Chantilly, kommen nicht weniger als vier Skizzen eines Herzogs von Nevers vor, in sehr auseinanderliegenden Lebensjahren. In zwei jugendlichen Köpfen (142, 148), besonders in dem ersten, wo der langhaarige Jüngling ein mädchenhaftes Aussehen hat, sind die Züge noch wenig ausgeprägt; der zweite ist bezeichnet als *Monsieur de neuers le pere quand il estoit jeune.* Nur auf den beiden in reiferen und in vorgerückten Jahren gezeichneten Skizzen (50, 124) steht auch der Vorname *Lois, Luys* vor dem Titel.

Diese Köpfe, die trotz erheblicher Veränderungen durch die Jahre doch die Grundzüge derselben Person erkennen lassen, sind von unserem Bildnis abweichend bis zur Unvereinbarkeit.

Statt jenes hageren Langgesichtes mit den eingesunkenen, starren, aufsteigenden Augen und dem träumerischen Blick, ein gedrungener energischer Breitkopf mit

1) Brantôme. Les Vies des grands capitaines. I, 2, chap. 32: Il estoit de son naturel fort froid et modéré, et n'estoit nullement esvanté. . . . . très grand et profond discoureur et parloit bien; fort doux, affable et gracieux.

2) Bei dieser Gelegenheit nennt ihn das Tagebuch des de l'Etoile „prince regrettable pour sa valeur, sagesse et bon conseil“.

3) Histoire généalogique et chronologique de la maison royale et des Pairs de France. Paris 1728, III, 712.

1) Il nous faut craindre Mr. de Nevers avecque ses pas de plomb et son compas en la main. Brantome l. c. O.

schmaler Lidspalte und festem Blick; statt der dünnen, langen Nase mit rundlicher Spitze, eine kurze, breit vortretende, die in den späteren Skizzen eine starke Convexkrümmung bekommen hat.

Wäre also der Kopf jener Clouetskizzen unser Herzog Luigi, so könnte das Bildchen der ehemaligen Ambraser Sammlung nur durch eine Verwechslung zu diesem Namen gekommen sein. Will man sich zu einer so unwahrscheinlichen Auskunft nicht verstehen, so muss wenigstens der Vorname Lois bei Clouet auf einem Versehen beruhen. Die Beischriften der Albumblätter von Chantilly sind nicht gleichzeitig, jedoch wahrscheinlich vom Maler selbst, vielleicht bei Gelegenheit der Zusammenstellung für einen vornehmen Liebhaber hinzugefügt worden.[1])

Und endlich, was entscheidend ist, die Skizzen des Albums reichen nicht hinaus über die Zeit Karls IX. und das Jahr 1570. Damals zählte unser Herzog erst einunddreißig Jahre. Aber in Nr. 124 möchte man ihn für einen Fünfziger halten, das würde 1590 ergeben. Die Jahreszahl 1534 bei Nr. 50 würde nur zu dem Schwiegervater passen; es ist freilich schwer, sich dieses ausgeprägte Gesicht als das eines achtzehnjährigen vorzustellen. Die Bezeichnung *Monsieur de Nevers le père* bei dem Jüngling Nr. 148 setzt voraus, dass der Schreiber einen *Nevers le fils* kannte; der einzige Sohn Luigi's aber, der am Leben blieb, Carlo, wurde erst 1580 geboren.

Es bleibt nur die Annahme, dass dem Maler bei den Aufschriften der Nummern 50 und 124 eine Verwechslung des Vornamens begegnet ist. Sie werden den Schwiegervater Luigi's, den ersten Herzog von Nevers darstellen. Um das Jahr 1570 war der Name Louis de Nevers eben in aller Munde. Die Lebensjahre des alten François de Nevers, 1516—1562, umschließen die Zeit, aus der die Skizzen François Clouet's stammen, einschließlich der aus dem Nachlass seines Vaters Jean Clouet hinzugefügten.

Kaum braucht ein Wort darüber verloren zu werden, dass die Lebensjahre des Herzogs Louis die Urheberschaft Tizian's, wenn hier noch ein Zweifel bestünde, vollends ausschließen. Wie das Dresdener Bildnis des Mannes mit der Palme zeigt, war im Jahre 1561 seine Altersmanier im Porträt vollkommen ausgebildet; so phlegmatisch aber wie hier hat Tizian auch in seinen Anfängen den Pinsel nie geführt. *CARL JUSTI.*

1) Henri Bouchot, Les Clouet. Paris. S. 28.

UNGEDRUCKTE BRIEFE VON MORIZ V. SCHWIND.

AUS DEM WIENER HANDSCHRIFTEN-ARCHIV *ALEXANDER POSONYI'S.*
MITGETEILT VON *MORITZ NECKER.*



NGLEICH so vielen anderen hervorragenden Meistern der bildenden Kunst, ungleich auch dem Meister Hähnel, an den die Mehrzahl der Briefe gerichtet ist, die wir hier veröffentlichen, hat Moriz von Schwind niemals etwas für eine Veröffentlichung durch den Druck niedergeschrieben: weder Tagebücher wie Rietschel, noch kunstphilosophische Betrachtungen wie Feuerbach, noch Aphorismen wie Hähnel, noch eine fortlaufend erzählende Selbstbiographie wie sein geliebter Freund Ludwig Richter. Schwind wollte überhaupt vom Schriftstellern nichts wissen, obwohl er ungemein anziehend und geistreich sprechen konnte und von Freunden öfter zum Schreiben ermuntert wurde. *Wilhelm H. Riehl*, der eines der schönsten Charakterbilder Schwind's in seinen „Kulturhistorischen Charakterköpfen" entworfen hat, erzählt dafür eine sehr bezeichnende Anekdote. „Als Schwind einmal einen kleinen Künstlerkreis durch eben solche Aussprüche (epigrammatische Sentenzen über Aufgaben, Wege und Ziele der Kunst) entzückt hatte, sagte einer der Freunde, es sei doch jammerschade, dass diese und tausend ähnliche goldene Worte aus seinem Mund verloren gingen, er möge sie doch aufschreiben und zu einem Büchlein sammeln. Schwind entgegnete, er könne nicht schreiben. Der Freund bestritt dies zwar, und mit Recht, meinte aber, wenn Schwind nicht schreiben möge, dann solle er seine Gedanken einem Manne der Feder vortragen, dass dieser sie aufzeichne, ordne und drucken lasse. Schwind erwiderte: „Ein besonderer Anlass hat derlei Gedanken geweckt, der Augenblick hat sie geboren und im gleichen Augenblick mochten sie vielleicht frischweg wirken und gefallen. Wenn aber der Mann der Feder sie erst niederschreibt, der Drucker sie druckt und der Leser sie endlich liest — was sind jene Gedanken dann zuletzt? — Ein aufgewärmtes Gefrorenes!" "

Aber geschrieben hat Schwind dennoch, wenn auch nichts für die Öffentlichkeit, so doch Briefe an seine vielen Freunde, und da er sich bei diesen Briefen ganz unbefangen gehen ließ, an alles eher denn daran dachte, dass man sie jemals mit Liebhaberpreisen bezahlen und in schönen Büchern drucken würde, so ist wenigstens ein Teil von jenem erfrischenden „Gefrorenen" erhalten, das seine sprudelnden Gedanken und Epigramme den

Zuhörern zu bieten pflegten. Es wird wohl wenig Maler gegeben haben, die wie Schwind durch ihre Persönlichkeit nicht weniger als durch ihre Werke interessiren konnten. Alle, die ihn gekannt und mit ihm verkehrt haben, wissen zwar viel von seiner Sprödigkeit und Herbheit, von seinen grobianischen Neigungen im Ausdruck zu erzählen, aber doch auch ebensoviel von der Fülle des Gemütes und des Geistes, von dem übersprudelnden Temperament, von der Güte und Frische dieses Mannes zu berichten. Er war stark im Hasse, aber doch noch viel stärker in der Liebe; er forderte viel von seinen Freunden und Schülern, aber er konnte auch viel geben und war selbst ein guter Freund. Ein Erlebnis mit Schwind, das der Kupferstecher Julius Thaeter, von dem wir später noch zu sprechen haben, in seinen gedruckten Tagebüchern mitteilt, und das wenig bekannt ist, giebt einen lebhaften Beweis für die gute Natur des vielfach als Mensch angefeindeten Malers. Thaeter schreibt:

„Am Reformationsfest (Oktober 1847 in München) früh wurde mir auf einmal so wunderlich zu Mute, ich konnte mich nicht auf den Beinen erhalten, *Schwind* schaffte mich schnell zu Bette, denn der Fieberfrost schüttelte mich tüchtig. Der Arzt wurde geholt, und dieser erklärte, dass ich im Begriffe gestanden, geradeswegs dem Schleimfieber in die Arme zu laufen. Nun erfuhr ich die Liebe und Freundschaft Schwind's in vollem Maße, denn er verließ mich nicht und schlief auch des Nachts neben mir auf dem Fußboden. Er sorgte für alles, was nur einigermaßen mich erquicken und ergötzen konnte, und woran er nicht dachte, das ergänzte seine Frau."

Später kam Schwind mit diesem seinem geliebten Kupferstecher auseinander, weil Thaeter ihm das „Aschenbrödel" nicht ganz nach seinem Sinn gestochen hatte. Es war nicht der einzige Freund, für den Schwind lange Jahre hingebungsvoll geschwärmt hatte, und mit dem er sich in der Folge doch nicht vertragen konnte. Er war eben durchaus keine doctrinäre Natur, sondern durch und durch Affektmensch, — Künstler. Sein Genius war stärker als er selber, er konnte sich ja auch künstlerisch nicht kommandiren. Es gelang ihm nur, was im Wesen seiner Begabung lag, nicht das, was er sich abringen musste. Aber Schwind hatte doch den Mut der Ehrlichkeit, er heuchelte nicht, am allerwenigsten im persönlichen Verkehre. Und diese Wahrhaftigkeit, dieses naive Sichgehenlassen einer großen Künstlerseele, die wesentlich doch nicht bloß auf das Schöne, sondern auch auf das Edle gerichtet war, leuchtet aus allen seinen Briefen heraus. Er steht in ihnen so leibhaftig da, wie er bei Lebzeiten wirklich war, sie decken sich vollkommen mit seinem Wesen, und das verleiht ihnen den hohen Wert und den besonderen litterarischen Reiz, ganz abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Inhalt. Ja, je geringer dieser ihr, man möchte sagen, geschäftlicher Inhalt ist, wie in den Briefen an Bauernfeld, welche Hyacinth Holland im sechsten Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft veröffentlichte, um so größer ist ihr rein persönlicher Reiz. Denn hier zeigt sich uns Meister Schwind von seiner rein menschlichen Seite am vollkommensten: als Freund mit all seinen Interessen für die anderen Freunde, für die geliebte Heimat Wien, nach der ihn stets große Sehnsucht erfüllte. Schwind konnte auch auf dem Papier allerliebst plaudern und epigrammatisch scharfe Bemerkungen nach allen Seiten hin machen. Er hatte mehr litterarische Begabung, als er es, nach jener Mitteilung Riehl's zu schließen, selber Wort haben wollte. Reich und mannigfaltig gebildet, wie er war, beherrschte er den schriftlichen Ausdruck mit Leichtigkeit, und die Anmut, die seine Gemälde erfüllt, verließ ihn auch nicht am Schreibtisch. Da er die meisten Freundschaftsbriefe doch nur dann schrieb, wenn er in guter Stimmung zum Schreiben war, so erfüllt ihrer viele ein sonniges, freudiges Behagen, woran man sich nicht leicht satt lesen kann. Die ganze Kraft eines genialen, schöpferischen Menschen leuchtet aus ihnen heraus, denn Schwind fand auch immer den rechten Ausdruck für die zartesten und komplizirtesten Gefühle seiner Seele. Seine Sprache spiegelt stilistisch jedesmal auch seine Stimmungen in der Wahl der Worte und Phrasirung der Sätze wieder; man hört aus ihr den geborenen Wiener immer heraus, wie Schwind auch selber sein Wienerisch nie verleugnen konnte; sie ist der unmittelbare und unverkünstelte Ausdruck seiner Seele in so vollkommenem Maße, wie es nur bei litterarisch hochbegabten Menschen der Fall zu sein pflegt.

Darum ist die Schätzung seiner Briefe, je mehr man ihrer kennen lernte, um so höher gestiegen, und in mehr als einem Kenner ist der Wunsch aufgetaucht, sämtliche Briefe Schwind's, die bisher zerstreut gedruckt wurden, in einem Bande zu vereinigen. Sie würden ganz gewiß den Vergleich mit einem Buche wie Billroth's Briefe aushalten, die sich jetzt eines so großen Beifalls erfreuen. Aber bis dahin hat es noch seine guten Wege, und inzwischen mögen die folgenden Briefe Schwind's an seinen Freund Ernst Julius Hähnel als Beitrag zu jener künftigen Sammlung eine freundliche Aufnahme finden.

Über die Beziehungen Schwind's zu Hähnel ist bisher wenig bekannt geworden; die Biographen beider Meister, Friedrich Pecht („Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts"), Julius Grosse (Einleitung zu Hähnel's „Litterarischen Reliquien") und Hyacinth Holland (in der Allg. Deutschen Biographie) wissen nicht viel davon zu erzählen. Pecht berichtet, dass Hähnel 1835 aus Dresden wieder nach München zurückgekehrt wäre, „wo er gleich im Anfang Schwind und später auch den von Leipzig dahin übergesiedelten Genelli persönlich kennen

lernte". Das kann nur im Spätherbst oder Winter 1835 geschehen sein, denn bis dahin war Schwind in Italien, und seine Heimkehr zog sich durch Aufenthalt in verschiedenen österreichischen Städten sehr in die Länge. So verwandt auch der romantische Maler mit dem hellenisirenden Plastiker war, so schloß sich Hähnel doch, wie es scheint, an Genelli viel inniger als an Schwind an; Genelli befruchtete ja auch Hähnel's Phantasie in folgenreicher Weise. Jedenfalls aber waren Hähnel's Beziehungen zu Schwind von wahrhaft freundschaftlicher Innigkeit, denn wie der folgende Brief zeigt, war Hähnel bemüht, Schwind zu einer Professur in Dresden zu verhelfen. In Frankfurt hatte sich Schwind trotz des Behagens im eigenen neugebauten Hause nicht heimisch fühlen können; er betrachtete die Stellung am Städelschen Institut als „Vorposten für München". Zum besseren Verständnis des Briefes fügen wir noch hinzu, dass Schwind seit seiner Ankunft in Frankfurt am „Sängerkrieg auf der Wartburg" arbeitete, der ihm mit seinen vielen Figuren viel zu „bürsten" gab, und an den Illustrationen zu Duller's „Geschichte des Erzherzogs Karl", die er vermutlich mit der „Compositionen-Reihe" in den Anfangszeilen des folgenden Briefes meint. Schwind war erst zu Ostern 1845 aus Karlsruhe nach Frankfurt gekommen.

Frankfurt, 25. Juny 845.

Lieber Freund! Ich fand bei meiner Ankunft so schmählich viel zu thun, da ich neben meinem Bilde mich leider noch mit einer Compositionen-Reihe eingelassen habe, dass ich die Dresdener Ausstellung als etwas fernliegendes betrachtete, und ganz vergaß, eine Kiste zu bestellen. Nun zeigt sich, dass die Geschichte zu der Zeit, die Du wünschest, nicht in Dresden ankommen kann, was mir in so weit ganz recht ist, als ich bezüglich jener Stelle der Ansicht bin: dass ich nur unter ganz guten Bedingungen meine Unabhängigkeit mit einer Anstellung vertauschen möchte. Unter diesem ganz versteht sich obenan, dass ich meinen guten Credit bei der Majorität nicht erst nötig habe, durch ein paar alte Cartons herzustellen — und dass ich ohne Bewerbung meiner Seits will aufgefordert werden. Das sollte mir auch noch passiren, dass es hieße ich hätte mich beworben, und man hätte mich nicht brauchen können. Zur Zeit als Bendemann angestellt wurde, war ich von München aus schon vorgeschlagen. Also lassen wirs gehen wie's kann. Rietschln sage: dass mit einer Erklärung wohl das beste der fraglichen Zeichnung verloren geht — der Reiz, sich selbst den ziemlich losen Zusammenhang zu ergänzen. Ich dachte nicht, eine Geschichte darzustellen, sondern den behaglichen Zustand zweier von der Welt zurückgezogener Brüder, die durch ihr gänzliches Einswerden sich alle Rückerinnerungen vom Leibe halten. Das wird aber noch mehr Erklärung brauchen als die Zeichnung selber. Ein etwaiger Käufer wäre aufmerksam zu machen, dass die Wiege der Anfang des Lebens ist (wenn er's nicht selber merkt), dass zwei Kinder von einer Wiege ausmarschirend — Zwillinge sind, welcher Umstand die folgende Verwechslung aus Aehnlichkeit motivirt. Auf einer Seite erzält sich die heitere Liebesgeschichte des Geigers — auf der andern die sentimentale des Arztes, die beide mit Körben endigen, worauf der eine vom Krankenbett weg, der andere aus einem tollen Leben, von den Engeln wieder zusammengeführt — Einsiedler werden. Mehr weiß ich nicht.

Erinnere ich mich recht, so ist euere Ausstellung im halben July, da werden die Cartons wohl angewackelt kommen. Der Verkauf des Wüstlings ist richtig, also für den ersten Anlauf gesorgt und ein Anfang im Kunsthandel gemacht. Das Haus ist schon recht hübsch sichtbar und macht mir viel Freude. Das Bild kostet Schweiß und wird noch dessen genug kosten.

Rietschl und allen Freunden danke in meinem Namen auf das beste für alle erwiesene Freundschaft. Der Fackelzug hat hier so großen Eindruck gemacht, dass es Leute giebt, die gar kein Wort davon reden. Ich fühle mich von dem Dresdener Aufenthalt[1]) sehr erfrischt, und gäbe es da für mich eine annehmbare Stellung, ich glaube, ich würde mich unter so vielen alten Freunden sehr wohl und arbeitslustig fühlen. Leb recht wohl, empfiehl mich Deiner Frau, und komme recht bald.

Dein alter Schwind.

Dass der Maler des „Sängerkriegs auf der Wartburg" und der Komponist desselben Sängerkriegs doch einmal in Beziehung zu einander traten, ist eine Thatsache, die wir aus dem folgenden Briefe Schwind's entnehmen, und die uns bisher unbekannt war. Es ist kaum anzunehmen, dass Schwind schon zu dieser Zeit Richard Wagner's Oper und musikalische Richtung gekannt habe und aus Abneigung gegen die Musik Wagner's die Übersendung der Durchzeichnung seines Gemäldes unterlassen hätte, wie sie Richard Wagner offenbar gewünscht hatte, sondern man darf Schwind wörtlich glauben, was er sagt.

Frankfurt, 25. Oct. 1845.

Lieber Freund Hänel!

Wenn Du nicht ganz besondere Gründe hast, meine Cartons noch länger ausstehen zu lassen, so thue mir den Gefallen, und packe sie wieder ein.

Es sieht so hungrig aus, wenn etwas so ewig lang da hängt. Findet sich kein Käufer für die Cartons? Ich könnte etwas Geld brauchen. Sei so gut und sage Capellmeister Wagner, ich hätte damals die Zeichnung des Sängerkrieges für ihn durchzeichnen lassen, aber die Überzeugung, dass er nichts davon brauchen kann, und eine gerechte Scheu, die Composition so lang vor dem Bild public zu machen — hätten mich abgehalten sie ihm zu schicken. Es war also keineswegs Ungefälligkeit, dass er sie nicht bekommen hat. Wie geht's sonst? Mein Bild fangt jetzt an ein Gesicht zu bekommen. Von der Frau schöne Grüße an Dich und die deinige. Leb recht wohl und thue mir den Gefallen bald abzuräumen.

Adio

Dein alter Freund
Schwind.

Die unerquickliche Gemütsstimmung, in die Schwind durch die lange Dauer und Unfruchtbarkeit der Verhandlungen um die Dresdener Professur geriet, spiegelt auch der dritte Brief an Hähnel wieder, den wir folgen lassen, und der durch die Stelle aus einem Briefe an Genelli vom 2. November 1845, die Holland (S. 108) mitteilt,

1) Es ist vielleicht derselbe Besuch Schwind's in Dresden gemeint, dessen Pecht (I, 217) gedenkt.

illustrirt werden mag. Diese Stelle lautet: „In Dresden sind 3 — sage drei Stellen leer! Ich wollte, wir bekämen jeder eine, und man sollte denken, sie müssten nach Jemand ordentlichen greifen, ma! Quandt, der allmächtige, war fünf Tage hier und kam nicht in mein Atelier, um ja zu zeigen, dass es nicht der Mühe wert sei, sich um so ein armes Thier umzusehen. Hähnel wendet sich noch um den Kopf — aber Düsseldorf hoch! Scrophelkunst hoch! Mein Häuslein ist unter Dach und macht mir viel Freude, ich wollte, Sie wohnten im oberen Stock! Mit Steinle und Hähnel schwärmten wir von einer großen Auswanderung nach Florenz, es wäre eigentlich das gescheidteste!“

Frankfurt, 5. Aug. 1846.

Liebster Freund Haenl!

Denselben Tag mit Deinem Brief kam auch meine Frau von einem 3monatlichen Landaufenthalt zurück. Du kannst denken, dass ich da nicht zum Schreiben kommen konnte, so wie auch gestern, wo die Spuren meiner Alleinherrschaft mit großer Geschäftigkeit verwischt wurden.

Sag einmal, kennst Du denn die beiden Cartons, die Du so eifrig verlangst? Der Sängerkrieg ist zerschnitten, unvollendet, und das Bild ist nach der Zeichnung gemacht, die Du hast. Am Rhein ist ein gutes Stück verwischt, das zu repariren ich durchaus keine Zeit habe. Du wirst mir auch Recht geben, man muss, wenn man ein Bild malen will, mit dem Carton nicht zu freigebig sein, weil sonst für das Bild kein Interesse mehr übrig bleibt. 3s hat der Carton noch eine Eigenschaft, die gar leicht höchsten Orts zum Übeln könnte ausgebeutet werden, dass nämlich die Wappen von Oestreich, Preußen, Bayern, Baden, Hessen, Nassau, Würtemberg und Frankfurt darauf sind, während das Sächsische natürlicher Weise nicht da ist. Es bleibt jetzt nichts übrig, als alles gehen zu lassen, wie es will und kann. Mit dem Bilde, also auch mit der Antwort an die jungen Leute habe ich bis vor 5 Tagen gewartet, ob nicht von der Akademie ein gutmachender Schritt geschehe. Da aber nichts erfolgte, hab ich das Bild dem Institut übergeben, dessen Statuten verbieten, irgend ein angekauftes Bild wieder aus dem Haus zu geben. Ich schicke euch also, was ich etwa noch an Pausen und Zeichnungen habe. Wenn man mich nach Leipzig haben will, möge man sich ja tummeln, sonst könnte leicht was anderes fertig geworden sein, was der Dresdner Akademie leicht einige Schüler kosten könnte. Ich schaffe also an einem Bild, das ich für die Leipziger Sept.-Ausstellung bestimmt habe, aus allen Leibeskräften, werde aber doch nicht fertig — da sollten sie sich doch über die Malerei hinter den Ohren kratzen — sie haben aber für alles, was nicht lahm ist, ihre curanten Ausdrücke — altdeutsch hart oder so was — sie mögen mich . . . . . Vielleicht interessieren den König die Pausen (Durchzeichnungen) von den Hohenschwangauer Compositionen, so ein 60 Stück —. Es ist jetzt an allem nichts mehr zu ändern, lassen wirs also laufen. Fr. R. halte ich durchaus nicht für fähig, eine solche Perfidie auszuhecken, aber er könnte die Augen offener halten, wenn er eingefädelt wird, eine Rolle darin mitzuspielen. Die Erlaubnis Deine, zu leidenschaftliche Verwendung, als einen Grund meiner Umgehung anzugeben, während doch das Bedürfniss der Akademie allein zu entscheiden hat, zeigt recht, wie das alles in einander gebacken ist. Man lasst es gelten, weil man nächstens auch wieder aus persönlichen nicht aus amtlichen Gründen zu befördern und zurückzusetzen sich fähig weiß. Sind wir froh, dass wir keiner Clique angehören, das Zeug ist alles schmutzig.

Steinle freut sich immer sehr über Deine Grüße und giebt sie freundlichst zurück. Er sitzt in Soden und soll sich erfrischen. Nikolai ist sehr fleißig und wird demnächst einen Abstecher nach Paris machen. Bei mir ist alles wohl, in 14 Tagen ziehe ich ins neue Haus — wenn nichts dazwischen kommt — ich werde Dich jedenfalls bald davon benachrichtigen können. Genelli hat die Hexe glücklich verkauft, und hier seinen Process gegen den Kunsthändler gewonnen, der mit den dissoluto punito auf einmal nicht fortfahren wollte. An eine Anstellung in München ist nicht zu denken. Hätte er nur in Leipzig sich besser dazu gehalten! Indessen scheint die Zeit der Noth vorüber zu sein, womit mir ein großer Stein vom Herzen fällt.

Empfiehl mich bestens Deiner Frau und behalte in gutem Andenken Deinen alten Freund Schwind.

Die Hitze ist so arg, dass ich ganz bucklig schreibe.

Bald war auch für Schwind die Zeit der Not vorüber, denn schon wenige Monate später, im Dezember 1846, ward ihm die Münchener Professur angetragen, und zu Ostern 1847 kehrte er nach München zurück, nachdem er sein Frankfurter Haus sehr vorteilhaft verkauft hatte. Künstlerisch hatte Schwind indes noch lange um die Anerkennung der Nation zu kämpfen, er musste noch einige Jahre sein „eigener Mäcen“ sein, wie er zu sagen liebte, bis der Großherzog von Weimar ihn auf Anregung seines Jugendfreundes Schober mit der malerischen Ausschmückung der Wartburg bei Eisenach betraute. Hier entstanden einige der schönsten und berühmtesten Bilder Schwind's, zumal seine herrliche heilige Elisabeth. Der Sommer 1855, aus dem die zwei folgenden Briefe stammen, war der zweite, den er in Eisenach verbrachte; es wurden da gerade die „sieben Werke der Barmherzigkeit“ und die sechs Scenen aus dem Leben der hl. Elisabeth fertig gemalt.

Wartburg, 13. Aug. 1855.

Liebster Freund!

Die Frau Herzogin lässt mir schreiben, dass sie sich in einer großen inquietude befinde über das Schicksal der Zeichnung und lässt mich auffordern, die Sache etwas zu betreiben. Der Rahmenmacher wird nicht Wort gehalten haben. Das kann ich mir denken — aber schreib mir umgehend ein paar Zeilen, damit ich gleich wieder antworten kann.

Die 7 Werke der Barmherzigkeit sind jetzt in den Händen der Fr. Fürstin Wittgenstein, ich bin froh, dass dieser Handel endlich in Ordnung ist. Mein Ohr wird besser, aber es scheint, ich höre nichts rechtes damit. Die Arbeit geht vorwärts, und ich hoffe Ende des Monats beisammen zu sein. Schau doch, dass du kommen kannst.

Lass mich mit einer tröstlichen Antwort nicht stecken. Empfiehl mich überall und leb recht wohl.

Dein alter Schwind.

Wartburg, 26. Aug. 1855.

Liebster Freund Haenel!

Ich warte von einem Tag auf den anderen auf einen Brief, der Nachricht von Dir oder Deiner Ankunft bringt und

warte immer vergebens. Daher will ich nicht versäumen, da ich Dich gar zu gern hier hätte, anzuzeigen, dass diese Woche wohl die letzte sein wird, die ich hier zubringe.

Im Ganzen bin ich gar nicht zufrieden mit meiner Arbeit und schlüge lieber alles wieder herunter. Man sollte alles selber machen können, und nicht geärgert werden, dann gienge es —. Das ist aber nicht zu finden, wenn man mit großen Herren zu thun hat. Von nun an, mögen sie sich alle von mir aus recht gut unterhalten und mit den edlen Kunstkennerinnen rangiren.

Sei so gut und schreib zwei Zeilen.

Der Frau Gemahlin und Frl. Tochter alles Schöne.

Dein alter Freund
Schwind.

Der folgende Brief vom 1. Juni 1859 stammt aus einer Zeit, wo Schwind die Höhe seines Ruhmes schon erreicht hatte. Nachdem er im Dezember 1854 mit seinem Cyklus „Aschenbrödel“ alle Welt entzückt hatte, erregte sein im Sommer 1858 ausgestellter Cyklus der „Sieben Raben“ die Begeisterung der ganzen Nation. Schwind wurde damals erst eigentlich populär. Interessant ist es nun zu erfahren, wie sich inzwischen sein Verhältnis zum Kupferstecher Julius Thaeter geändert hatte, mit dem er doch seit vielen Jahren in innigster Freundschaft gelebt, der seinen „Ritter Kurt“, sein „Aschenbrödel“, um nur die bekanntesten Bilder zu nennen, nach dem Urteile der Kenner meisterlich reproduzirt hatte. In den 1887 erschienenen Tagebuchblättern Thaeter's werden manche Klagen über Schwind's Launenhaftigkeit und Rücksichtslosigkeit laut, die unmöglich überhört werden können; umsoweniger als Thaeter in seiner weichen, hingebungsvollen Natur ein aufrichtiger Bewunderer der Schwind'schen Kunst und Persönlichkeit war. So z. B. verzeichnet Thaeter noch im Jahre 1850: „Mit Schwind verkehre ich sehr fleißig, ich habe ihn lieb, trotz seiner vielen Mucken. Er ist und bleibt einer der genialsten Künstler unserer Zeit, und es ist bitter zu beklagen, dass er so unbenützt liegen gelassen wird,“ etc. Thaeter verzeichnet auch treu dankbar, dass ihm Schwind immer sein Interesse bewahrte. Als Thaeter 1855 den Auftrag bekam (von Piloty und Löhle), das „Aschenbrödel“ zu stechen, da fühlte er sich plötzlich wie verjüngt und freudigst ging er an die Arbeit. Allein schon im Juni 1855 schreibt er: „Die „Barmherzigkeiten“ sind ganz vollendet und nach dem Urteile kunstverständiger Leute sehr gelungen. Doch habe ich unglaubliche Grobheiten, die mir Schwind von der Wartburg aus zufließen ließ, dafür geerntet. Es hat mich tief betrübt, um so mehr, als mir jetzt eine neue Arbeit von so großer Bedeutung vorliegt, die wahrlich ungewöhnlichen Mut erfordert. Ich habe nun zwar geantwortet, wie sich's gebührt, doch die Freude an dieser Arbeit ist wie weggehaucht. Ich sehe jetzt nur die Anstrengung diesem eitlen Freund gegenüber, bin aber fest entschlossen, mich nicht in den Sack schieben zu lassen. Aber wie soll das werden? Ich muss mich auf harte Kämpfe gefasst machen; Gott helfe mir gnädig durch!“ Im August 1855 verzeichnet Thaeter: „So arbeite ich fröhlich und ohne Sorgen an meinem „Aschenbrödel“ und werde mich durch Niemand irre machen lassen, selbst nicht durch Schwind; denn soviel weiß ich, außer mir möchte schwerlich Einer zu finden sein, welcher Schwind besser lesen kann, so gut wie Schwind selber übertroffen wird in manchen äußerlichen Vollkommenheiten; aber ebenso, wie er die rechten Mittel gefunden hat, seine künstlerischen Gedanken klar und verständlich auszusprechen, so auch ich.“ Die charaktervolle Zuversicht Thaeter's in sein Können sollte nicht enttäuscht werden, Schwind war mit der Reproduktion des „Aschenbrödel“ zufrieden und der Kupferstecher konnte noch im selben Jahre in sein Tagebuch einschreiben: „Die Aussöhnung mit Schwind, die durch meines guten Rietschel Vermittlung rascher zu stande kam, als ich hatte hoffen dürfen, und seine Zufriedenheit mit meiner Arbeit verdoppelt meine Freude daran, so dass sie unter Gottes Beistand fröhlich wächst und gedeiht, trotz des vielen Zeitaufwandes.“

Diese Versöhnung kann aber doch nur eine äußerliche gewesen sein; denn im Jahre 1859 verzeichnet Thaeter in seinem Tagebuch: „Schwind hat sich in sehr unerquicklicher Weise über mein „Aschenbrödel“ ausgesprochen, es geradezu eine verdorbene Arbeit genannt. Und wie mühselig habe ich das Ganze zusammentragen müssen nach missverstandenen Zeichnungen, nach Copien in Oel und Wasserfarben, Skizzen, Studien, rohen Kohlencartons! Ich habe mit aller Treue das Möglichste gethan; ich habe das deutlichste Gefühl, dass ein Anderer unter den gegebenen Bedingungen schwerlich etwas Besseres hervorgebracht hätte.“ Und aus dieser Unzufriedenheit Schwind's mit Thaeter lässt es sich erklären, dass der schon im Oktober 1858 gefasste Plan Thaeter's, die „Sieben Raben“ für den Münchener Kunstverein zu stechen, trotz des Zugeständnisses der nicht geringen Ansprüche Schwind's fürs Reproduktionsrecht (6000 fl.) dennoch nicht zur Ausführung kam. Man war schon einig: „Aber mein Schwind mochte sich überlegt haben, dass er auf diese Weise erst im vierten Jahre zu seinem Honorare gelange, und klagte mir darum allerlei vor, versichernd, dass er nur mir zu Liebe seine Abneigung gegen alle Kunstvereine überwinde und sich mit einer so geringen Summe begnüge, und was dergleichen großmütige Äußerungen mehr waren. Kurz, ich hatte es satt, die Genehmigung Schwind's bei einem Honorar von sechstausend Gulden auch noch als besondere Gnade ansehen zu sollen, und sagte ihm, er solle thun, was er wolle, ich wolle ihn an größere Ausbeute nicht hindern; ich träte jedenfalls zurück. Diese Wendung teilte ich sofort dem Kunstvereins-Vorstand mit und bat, die Sache ganz fallen zu lassen, was dieser sehr bedauerte. — Schwind aber ist mir seitdem nicht mehr zu nahe gekommen.“ Dieser bedauerliche Bruch mit Thaeter — bei dem gewiss die Geldansprüche Schwind's nicht die

einzig entscheidende Rolle spielten, sondern es dürfte seine (noch nicht erklärte) Unzufriedenheit mit Thaeter's Reproduktionsart mitgespielt haben — dieser Bruch ist jedoch zu charakteristisch für Schwind, als dass man ihn übergehen könnte. Wir werden später noch auf einen ähnlichen Fall zurückkommen. Schließlich sei noch mitgeteilt, dass die „Sieben Raben" von Hanfstaengl doch photographirt wurden, dass aber Schwind, nach Thaeter's Tagebuchnotiz vom Jahre 1861, sehr missvergnügt war, da sie ihm missfielen. Das war seine Strafe für die Beleidigung des liebenswürdigen Kupferstechers. Und nun sein Brief.

München, 1. Juni 1859

Lieber alter Freund!

Es thut mir leid, Dir keine erwünschte Antwort auf deine freundliche Einladung geben zu können. Es ist nichts fertig, was des Schickens werth wäre, obgleich ich seit Vollendung der sieben Raben ziemlich fleißig war. Sieben Cartons für Glasmalereien, worunter, komisch genug, auch die trauernden Juden vorkommen, kosten schon eine hübsche Zeit. Seit Ostern arbeite ich ausschließlich an den Bildern, für einen großen gothischen Flügelaltar, in die Frauenkirche. Die heiligen drei Könige, 10 Fuß breit, 12 hoch. Mariä Geburt und Tod 5 Fuß breit und hoch 4. Passionsbilder ebenso groß und noch 4 kleinere Bilder aus dem Leben Mariä. Das alles muss bis Oktober übers Jahr fertig sein. Ich habe mich dieser Arbeit lange gewehrt, weil aber die frommen Kirchenmaler, beiläufig gesagt, das nichtsnutzigste Pack in der ganzen Künstlerschaft, die vom Kirchenmalen steinreich geworden sind, Forderungen machten, die die Kirche nicht bezahlen kann, habe ich mich dazu verstanden. Nebenbei ist es mir lieber, es bleibt eine Arbeit von mir in der Kirche als in dem lumpigen Magazin von Pinakothek, wo man doch nur für die Lohnbedienten arbeitet. Daneben habe ich fortgearbeitet an einer Sammlung kleiner lyrischer Bilder, von denen ich nichts ausstelle und nichts verkaufe, bis ihrer 40 etwa beisammen sind, die ich mir zusammengestellt habe.[1]) Ich habe zu oft die Erfahrung gemacht, dass ein einzelnes solches Bild unter hundert andern gar nie zur rechten Geltung kommt, also versucht man's einmal so. Einige 20 sind theils fertig, theils angefangen, und wenn ich an der Kirchen-Arbeit müde werde, mache ich wieder ein Paar.

In den fliegenden Blättern ist jetzt eine Arbeit von mir, die du anschauen solltest. Nimm dir die Mühe und pause die 15 Punkte durch und leg sie auf jede der 16 Gruppen, so wirst du dich überzeugen, dass sie alle nach denselben 15 Punkten gemacht sind. Das ist der Humor davon.

Mit der Photographie der 7 Raben ist es nichts geworden. Hanfstängel hat mir einen ganz guten Contract angebothen, ich hätte aber, bevor ich ihn unterschrieb, gerne gesehen, wie es ausfällt, und Hanfstängel wollte die Kosten nicht an eine größere Maschine wenden, bevor unterschrieben war, und so schob sich's hinaus, bis der Großherzog die Bilder nach Weimar commandirte. Wäre der dumme Krieg nicht, so hätte ich sie in Paris ausgestellt und gewiß nicht lang auf einen Photographen warten müssen. Ich habe auch Anträge die Sache stechen zu lassen — aber von wem? Wegen der Vignette auf dem Genkblatt muss ich sehr um Entschuldigung bitten. Ich sehe die kleinen Sachen nicht mehr recht, ließ es von einem andern auf Holz zeichnen, das fiel ganz abscheulich aus, dokterte dann daran herum, und so wurde eben nichts rechtes. Ich hätte gerne eine ausgeführte Zeichnung gemacht und sie photographiren lassen, das hätte aber ein schmähliches Geld gekostet. Es wird das beste sein, wenn wieder so was auskommt, es macht es ein anderer.

Unsere alte Freundin die Fürstin Witgenstein war mehrere Wochen hier. Kaulbach hat die junge in ganzer Figur und vollem Schmuck gemalt. Es ist eine gescheidte und gute Frau, aber das ewige Propaganda machen für Liszt ist doch am Ende unerträglich. Mir ist sie in einem fort angelegen, ihre Tochter als die Heldin eines Mährchens zu benützen und solches Zeug! Ich habe übrigens ein Engagement mit einer Fee, die sich gewaschen hat,[1]) aber das Ding wird immer größer und jetzt habe ich keine Zeit. Ich könnte schon noch 5—6 gesunde Jahre brauchen, um auszuführen was bereit liegt.

Bendemann geht also wahrscheinlichst wieder nach Düsseldorf! Es ist nicht anders! Je weiter einer herunterkommt, desto willkommener ist er den großen Herrn. Seine Stelle in Dresden wird leider nicht wieder besetzt, sonst hätte ich meinen Freunden zugemutet, sich für mich an den Laden zu legen, mir wäre nichts lieber, als hier fortzukommen. Ausgestellt wird wenigstens nie wieder etwas, steht also zu erwarten, ob nicht nach Umständen die kleine Sammlung, wenn sie fertig ist, zuerst in Dresden auftritt. Leb recht wohl, empfiehl mich bestens Deiner Frau und schreib wieder einmal Deinem Freund Schwind.

Der letzte Brief an Ernst Julius Hähnel, den wir noch mitzuteilen in der Lage sind, zeigt uns Meister Schwind wieder von seiner liebenswürdigen Seite; und da der junge Künstler, den er hier an den älteren Meister empfiehlt, inzwischen auch schon als Meister sich bewährt hat, so entbehrt der Brief nicht seiner besonderen Bedeutung. — Die Hoffnung, welche Schwind ferner im Briefe ausspricht, dass seine und Hähnel's Werke im Wiener Opernhaus nebeneinander stehen werden, hat sich in der That erfüllt: in den Öffnungen der Loggia stehen Hähnel's in Bronze gegossene Figuren vor den herrlichen Fresken Schwind's zur „Zauberflöte".

Lieber Freund!

Es freut mich eine Veranlassung zu haben, an Dich zu schreiben. Es wird sich Dir mit diesem Brief ein junger Mann vorstellen, der nach Dresden reist, um in Deinem Atelier — nicht Akademie — anzukommen, und was rechtes zu lernen. Es ist der Sohn des Erzgießers Miller, der die hiesige Erzgießerei seiner Zeit leiten wird, und während seines Vaters langer Krankheit schon mit Ehren geführt hat. Es ist zu loben, dass er einen Drang nach Bildhauerei hat, auch der Sache schon mit gutem Erfolg an der Akademie sich gewidmet hat. Dass er jetzt an die rechte Schmiede geht, ist größtenteils mein Gedanke und ist daher nicht mehr als billig, dass ich Dir den jungen Mann und sein Anliegen mit

1) Es sind damit jene schönen kleinen Bilder gemeint, von denen Graf Schack für seine Galerie denn schließlich doch noch einen großen Teil erwarb.

1) Schwind meint damit vermutlich die schöne Melusine, und da erhält sein wienerischer Ausdruck: „die sich gewaschen hat" einen köstlichen Doppelsinn.

allem Gewicht, das meine wärmste Empfehlung bei dir haben kann, ans Herz lege. Es ist ein aufgeweckter und braver Bursche, der Dir in keinem Falle Schande macht, dafür kann ich einstehen.

Soll ich einen Bericht über unsere Kunstwirthschaft machen? Da sieht's gut aus. Ich bin aber schon lange so gescheidt und kümmere mich nicht darum, und so glücklich, dass ich mit gar keinem Faden in das schöne Ganze verflochten bin. Meine Bestrebungen gelten jetzt dem Wiener Opernhaus, wo ich hoffe, dass Werke von Dir und mir neben einander stehen werden.

Wenn das Wetter gut ist und die Zeit langt, so stehen meine Gedanken sehr darnach, von Wien, wo ich in nächster Zeit zu thun habe, über Dresden nach Haus zu reisen. Ich würde Dir ein Rendezvous in der Galerie geben. Die Compositionen für Wien hätte ich bei mir.

Cornelius hast Du wohl gesehen? Für 81 Jahre ist er noch bewunderungswürdig frisch. Möge er noch lange leben.

Lass Dir also meinen jungen Freund bestens empfohlen sein, und kann ich kommen, so hoffe ich, treffe bei Dir dieselbe alte Freundschaft, mit der ich bin Dein alter

Schwind

München, 2. Nov. 1864.

Aus derselben Sammlung des Wiener Handschriften-Archivs, der wir die Briefe an Hähnel entnehmen, stammen auch die zwei folgenden Briefe Schwind's an die Reimer'sche Buchhandlung in Leipzig, die keines ferneren Kommentars bedürfen, aber für unseren Schwind zu charakteristisch sind, als dass wir sie seinen Biographen vorenthalten möchten. Es zeigt sich auch hier wiederum, dass Schwind es vorzog, sein „eigener Mäcen" zu sein, als für Honorare zu arbeiten, die ihm zu gering schienen. Die Folge davon war, dass mancher gute Plan, wie der von Reimer und, wie wir früher sahen, der von Thaeter nicht zur Ausführung kam. Bei der großen Liebe, die Schwind zeitlebens für Wien und die Wiener und vollends für die Freunde seiner Jugendjahre hegte, zu denen Anastasius Grün (Graf Anton Auersperg), der Dichter des „letzten Ritters", von dem hier die Rede ist, auch gehörte, muss man sich wundern, dass der Künstler dem unternehmungslustigen Verleger nicht etwas mehr entgegenkam.

1.

Euer Hochwohlgeboren

auszeichnender Antrag, den „letzten Ritter" mit Zeichnungen zu begleiten, habe ich gestern erhalten. Dass mir Gr. Auersperg das Zutrauen schenkt, freut mich recht sehr, und werde mit Vergnügen zur Ausstattung eines so schönen Werkes beitragen. Wollen Sie mich gefälligst unterrichten von dem Format der neuen Ausgabe; einer beiläufigen Summe, die Sie auf die Zeichnungen verwenden können; ob die Ausführung in Holz oder Kupfer beabsichtigt ist; und in welcher Zeit ich mit meinem Theil fertig sein müsste, um die Herausgabe nicht aufzuhalten — dann werde ich im Stande sein, Ihnen alsogleich Vorschläge machen zu können.

Das Buch selbst besitze ich nicht, und weiß es mir hier nicht gleich zu verschaffen — wollen Sie mir ein Exemplar zukommen lassen, werden Sie mich sehr verbinden.

Euer Hochwohlgeboren

ergebenster M. v. Schwind.

Frankfurt, 8. Juny 844

im Städlischen Institut.

2.

Frankfurt, 1. July 844.

Euer Hochwohlgeboren

verehrliche Zuschrift und letzten Ritter, wofür ich bestens danke, habe ich richtig erhalten.

Ich hätte vor allem über das Format der Ausgabe Auskunft gewünscht — es wird wohl etwas größer werden als bei der Weidmann'schen Ausgabe. Ich würde jedenfalls für Holzschnitte stimmen als dem Charakter des Werkes entsprechender und bei weitem prakticabler als Radirungen, die natürlich nicht mit der Schrift zugleich gedruckt werden können. Es ist ein geschickter Xylograph hier.

a) Das ganze Werk enthält 50 Romanzen. Zu jeder ein reicher Initial durchschnittlich zu 2 Louisdor = 100 Ld.

b) Die 50 Romanzen gruppiren sich in 16 Abtheilungen oder Capitel, zu jedem solchen ein größeres Titelblatt zu 4 Ld. = 64 Ld.

c) Zu jedem Capitl eine größere Composition, zu jeder Romanze ein kleineres Initial oder Emblem, zum Schluss nach Umständen 70—80 Ld. Das wäre was ich beiläufig vorschlagen kann. Das Schneiden in Holz ist ziemlich billig. Im ganzen würde ich suchen für jedes Capitl eine neue Art der Anordnung zu finden. Ich werde das Werk unterdessen durchstudiren, um nach Ihrer gefälligst baldigen Antwort eine bestimmte Austheilung vorzunehmen. Bis zum neuen Jahre könnte alles fertig sein.

Euer Hochwohlgeboren ergebenster

M. v. Schwind.

Am unteren Rande des Briefes steht folgender lakonischer Geschäftsvermerk Reimer's:

„16/4 beantw., so würde die Ausführung zu theuer werden. Es ließe sich vielleicht einmal mündlich darüber reden." Offenbar ließ Reimer das ganze Projekt fallen. Das ist gewiss zu bedauern, denn mit Schwind's Bildern wäre das Gedicht Anastasius Grün's wohl populärer geworden, als es ist.

Der letzte Brief, den wir bringen, ist an den angesehenen Verlagsbuchhändler Georg Wigand in Leipzig gerichtet und stammt aus der reichen Autographensammlung des Wiener Schriftstellers *Max Kalbeck*, der ihn uns zum Abdruck übergab. Die Bekanntschaft Wigand's dürfte Schwind noch während seines Leipziger Aufenthalts gemacht haben. Wigand war es auch, der 1854 die Schwind'schen Kartons zum Leben der hl. Elisabeth für die Wartburg von Julius Thaeter stechen ließ, wie dieser in seinen Tagebüchern erzählt. Im übrigen ist der Brief Schwind's durch ein für ihn sehr charakteristisches und echt künstlerisches Bekenntnis von Wert.

München, 2. Nov. 1851.

Sehr verehrter Herr!

Geantwortet muss werden, ob ich jetzt weiß was oder nicht, ich komme sonst über allen anständigen Termin hinaus,

obwohl Ihr verehrtes Schreiben erst bei meiner Rückkehr von Aussee, wo ich bis 7. October auf Ferien war, also bedeutend später, als es hätte sein sollen, in meine Hände kam. Seitdem quäle ich mich ab, was ich da sagen soll. Jedenfalls möchte ich Ihnen gerne dienen, andererseits aber frage ich: Wer kann hundert Parthien Billard spielen, ohne zu ermüden? wer kann hundert Cigarren rauchen, ohne es genug zu kriegen? Ebenso kommt mir vor, als wäre es nicht möglich 100 Balladen zu zeichnen, ohne sich aufzureiben oder in einen mir verhassten Schlendrian zu verfallen.

Auf Holz zu zeichnen vollkommen unmöglich. Zeichnungen zu liefern — ein tüchtiges Quantum bin ich erbötig.

Wollen Sie, verehrter Herr, ansehen unter der letzten Lieferung der Münchener Bilderbogen, den vom „buckligen Mandl?“ Der junge Verfasser dieser 9 Bilder, zugleich des Kaiser Joseph, ist zu haben, und stehe ich so mit ihm als meinem ehemaligen Schüler, dass an ein Zusammenwirken zu denken ist.

Habe ich unbillig lang geschwiegen, so war es, weil ich einem Manne, den ich schätze, wie Sie verehrter Herr, geradehin „nein“ zu sagen mich nicht entschließen konnte. Bitte also mehr ein Zeichen wirklicher Neigung Ihnen zu dienen in diesem Umstand zu sehen.

Ich habe einmal schon 40 Bilder hintereinander gemacht in demselben Format und Sinn, es war geradezu zum Umkommen.

Allen Bekannten bitte mich bestens zu empfehlen, und habe die Ehre mit aufrichtiger Hochachtung zu verbleiben

Sehr verehrter Herr

Ihr ergebenster M. v. Schwind.

S. Wohlgeb. Herr Georg Wigand, Buchhändler in Leipzig.

Alexander Posonyi's Handschriften-Archiv.

Ich kann diese Mitteilungen zur Lebensgeschichte Schwind's nicht schließen, ohne mit wärmstem Danke des Mannes zu gedenken, der mir in hochherziger Weise diese Briefe zum Abdruck überließ, und der als privater Liebhaber in seinem stillen Heim in Wien eine Sammlung von Handschriften geschaffen hat, die ihresgleichen wohl in der ganzen weiten Welt nicht hat. Dass die Nationalbibliothek in Paris, das Britische Museum, der Vatikan oder die Wiener Hofbibliothek einen großen Schatz von Handschriften besitzen, das ist nicht zu verwundern; denn alle diese Bibliotheken sind staatliche oder Hof-Anstalten, werden von ganzen Nationen oder reichen Fürsten erhalten und haben ein Alter, das zum Teil nach Jahrhunderten zählt. Dass aber ein Privatmann in seiner Liebhaberei für Handschriften so viele Mittel, so viele Energie und Leidenschaft, so viel Fleiß und Hingabe angewendet hätte, wie Alexander Posonyi, dessen Handschriftensammlung, von universellen Gesichtspunkten aus angelegt, es schließlich bis zu der Bedeutung brachte: das dürfte ohne Beispiel in der Geschichte der Sammler dastehen. Posonyi sammelte alles, was er an Urkunden, Briefen, Kompositionen von Kaisern und Königen, von Päpsten und Heiligen, von Staatsmännern und Feldherren, von Denkern und Dichtern, von Malern und Musikern aller Zeiten und aller Länder nur irgendwie für [illegible]. Er besitzt z. B. Briefe von Luther und Calvin und von Ignaz von Loyola und Franz von Sales: er zeigt uns Armeebefehle mit der eigenhändigen Unterschrift Gustav Adolf's oder Wallenstein's und die höchst unorthographischen Feldherrnakte Andreas Hofer's. Er besitzt eine Urkunde, auf der die eigenhändigen Unterschriften des Grafen Egmont, des Prinzen Wilhelm von Oranien, de Ligne und H. de Borderode alle schön vereinigt (Brüssel 1566) beisammen stehen. Er besitzt Briefe der Könige Ludwig XIII. bis Ludwig XVI. von Frankreich; Briefe von Paul I. von Russland; eine ganze lange Serie von Briefen der Kaiserin Maria Theresia, des Kaisers Joseph II., fast aller Habsburger bis auf die Gegenwart. Einzelne seiner Urkunden reichen bis ins frühe Mittelalter zurück, so z. B. die vom ältesten Juristen Österreichs Otto von Haslau aus dem Jahre 1277; oder den Schuldbrief des (bei Sempach gefallenen) Herzogs Leopold vom Jahre 1376, der mit seinem Bruder Albert die Einkünfte von Stadt und Amt Gmunden, Steyr und Linz verpfändet. Auch ein Stück der Handschrift des berühmten Begründers der Volkserziehung Comenius ist in Posonyi's Besitze . . . . Diese seine Sammlung hat er in der sorgfältigsten Weise geordnet in Schränken und Fächern in mehreren Zimmern aufgestellt, und für den Kenner der Geschichte und Liebhaber von Handschriften — und wer ist dieses nicht, wenn er das Erstere ist — wirkt eine Wanderung durch Posonyi's Archiv geradezu berauschend. Man kann keinen Namen von Klang aus der politischen, Kultur- oder Kunstgeschichte nennen, ohne dass nicht Posonyi sofort mit einem Blatte, öfter aber auch viel mehr Handschriften des berühmten Mannes oder auch der berühmten Frau aufwarten würde. Du nennst Goethe und Schiller. Sofort öffnet Posonyi Mappen mit zum größeren Teil noch gar nicht einmal gedruckten Handschriften, Versen oder Briefen der beiden Heroen. Du nennst Mozart. Posonyi führt Dich in ein eigenes Mozartzimmer, wo Partituren, erste Drucke, Briefe, Kompositionsfragmente von Mozart aufgestellt sind. Gluck, Haydn, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Berlioz, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Verdi, Spontini, Paganini, Wagner, Lanner, Strauß fehlen durchaus nicht! Posonyi besitzt Handschriften von Michelangelo und von Canova, von Tasso und von Ariost; Briefe von Marie Antoinette, von der Madame de Maintenon, von Diane und Gabrielle d'Estrées, von Charlotte Beaune (Heinrich's IV. Freundin), von der Lavallière, der Pompadour und der Du Barry, ja sogar von der Madame de Sevigné, von Ninon de Lenclos, von der Madame de Staël und George Sand . . . . .

Kurz: einen Katalog dieses wundersamen Archivs zu schreiben, kann meine Aufgabe nicht sein; es umfasst nach Posonyi's Schätzung etwa 25—30000 Stücke und ist das Werk nicht bloß eines passionirten, sondern auch eines in seiner Art genialen Sammlers. Posonyi

sammelt universell, aber doch auch nicht so ins Blaue, wie es den Anschein haben könnte. Er hat ein Spürtalent für wichtige Handschriften, wie es berühmte Brunnenmacher für ergiebige Wasserquellen haben sollen. Er sammelt mit Methode und viele, viele Stücke in der Sammlung ergänzen sich gegenseitig in irgend einer Beziehung. Er hat seine ganze Existenz dem Archive gewidmet, wozu er schon 1859 die Grundlagen zu legen begann: er lebt und webt darin. Bisher ist die Bedeutung seines Archivs noch sehr wenig anerkannt worden. Es ist im Ausland, in Englands und Frankreichs Gelehrtenkreisen viel bekannter als in Wien selbst. Dieses Archiv ist berufen, ein Mittelpunkt historischer Forschung universeller Art zu werden. Posonyi's Lebensideal ist es, dass seine Wiener Landsleute zur Erkenntnis der Bedeutung seines Archivs gelangen und sich dessen zu dauerndem Besitze in der großen Stadt versichern. Allein — dass sich dieses Lebensideal erfülle, das wagt der für seine Handschriften begeisterte Mann nicht zu hoffen. Die Wiener, klagt er nicht mit Unrecht, gehen an ihm vorüber, und wer weiß, was aus seinen Schätzen noch werden wird, wenn ihm selbst Kraft und Lust einmal erlahmen sollten, sie zu hüten und — was noch täglich geschieht — sie zu vermehren! Das Schmerzlichste wäre wohl, wenn sie nach England und Frankreich wandern sollten, wie Posonyi ahnt, wo mehr Idealismus existirt als in Deutschland, dem Lande der Denker und Gelehrten! . . . .

KLEINE MITTEILUNGEN.

-e- *Klingers Tischkarte für den Dresdener Kongress.* Klinger hat für das Festmahl, das am 24. Sept. v. J. im Dresdener Gewerbehause zu Ehren des Kongresses der Association artistique et littéraire internationale stattfand, eine Tischkarte radirt, die infolge ihrer geistreichen Erfindung und ihrer feinen Durchführung sich würdig den besten seiner Schöpfungen anreiht. Wie sie dazu gedient hat, dem Fest gleich von vorn herein den Charakter vornehmer Weihe aufzuprägen, so wird sie in der Folgezeit erst recht ihre Wirkung dadurch ausüben, dass sie stets wieder zu erneutem Betrachten auffordert und jedesmal neuen Genuss schafft. Eine edle Frauengestalt, die Gerechtigkeit, kenntlich an der Wage, die sie in ihren Gürtel gesteckt hat, hält mit beiden Händen die Tafel empor, worauf die Inschrift in jenen eigentümlichen Buchstaben von Klinger'scher Erfindung angebracht ist, die am ehesten an die altgriechische Monumentalschrift erinnert; oben aber ragt über der Tafel ein herrlich gestochener Blumenstrauß hervor. — Im untern Teil spielt sich hinter dem Rücken der Themis eine eigentümliche Scene ab, die von solchen, denen die Sprache der Bewegungen nicht ohne weiteres geläufig ist, leicht missdeutet werden kann: ein Mann in elegant sitzendem Frack, jedoch mit den Zügen eines gemeinen Falschspielers, langt vorsichtig in die Rocktasche eines rechts sitzenden Zeichners, während eine links hinter ihm stehende Gestalt, die sich absichtlich von diesem Vorgang wegwendet, ihm heimlich Geld zusteckt. Das ist eine Illustration des betrübenden Erfahrungssatzes, dass auch auf dem Gebiete des Geistes, dessen Eigentumsrechte zu wahren eben dieser Kongress anstrebte, der Spruch Proudhons: la propriété c'est le vol, nur zu häufig gilt. Auf die wunderbare Charakterisirung der Gestalten braucht nicht weiter eingegangen zu werden. Stimmen sie auch in den Verhältnisssen nicht gerade mit einander überein, so stört das nicht weiter bei der Betrachtung des Blattes, das in richtiger Würdigung seines Zweckes, anzuregen und zu unterhalten, von jeglicher Einheitlichkeit in der Durchführung des Raumes absieht Diesem freien Charakter des Blattes ist auch die Leichtigkeit der Technik, die nur einige Hauptpunkte, wie die sprechend lebendigen Köpfe und die eine so große Rolle spielenden Hände, dann aber auch in höchster Vollkommenheit durchführt, angepasst; Aquatinte, Radirung, Stich, kurz alle Mittel der Graphik, sind herangezogen, um eine erstaunlich reiche und farbige Wirkung zu erzielen. Das Komitee, dem die Vorbereitung des Dresdener Kongresses oblag, hat sich ein großes Verdienst dadurch erworben, dass es den Mut hatte, einen solchen Auftrag gerade Klinger zu erteilen. Die zahlreichen fremden Gäste wussten es wohl zu würdigen, dass ihnen hier etwas durchaus nicht Banales geboten worden war, und die Kunde von unserm großen Meister, der bei aller Kernhaftigkeit seines deutschen Wesens wenn nötig eine überall verständliche internationale Sprache zu handhaben weiß, wird durch dieses Blatt gewiss in so manche Länder getragen werden, die von ihm bisher noch kaum gewusst haben.

Landschaft von K. D. Friedrich. Die diesem Hefte beigegebene, in mehreren Farben gedruckte Heliogravüre ist eine Nachbildung eines Landschaftsbildes von K. D. Friedrich, der in Nr. 18 der Kunstchronik vom 5. März d. J. eine eingehende Würdigung gefunden hat. Herr *Andreas Aubert*, dem wir jenen Beitrag verdanken, erwähnt das Gemälde auf Sp. 292 mit folgenden Worten: „Besonders hervorragend war eine kleine Sommerlandschaft (bei Herrn Heinrich Friedrich, einem Neffen des Malers), 36 cm hoch, 50 cm breit, ohne Zweifel aus Böhmen, mit einer bleichen, blaugrauen Gebirgskette über hellgrünen Matten, ein Bild von merkwürdig reinem Ton, frisch und treffend wahr wie eine Naturstudie, eine der ernstesten, echtesten Landschaften, die ich von deutscher Kunst gesehen habe. Das Bild dürfte in den zwanziger Jahren gemalt sein." Der Wunsch, die durch Herrn Aubert so sehr gepriesene Landschaftskunst des Malers Friedrich unsern Lesern in effigie vorstellen zu können, verleitete uns dazu, den Besitzer um Überlassung des Bildes zum Zweck einer Nachbildung zu ersuchen. Der Bitte ward mit freundlichster Bereitwilligkeit Folge geleistet. Aber ohne Farbe war hier kaum eine irgendwie anziehende Darstellung zu erreichen: denn in schwarz und weiß wäre ein Skelett, kein lebendiges Abbild erschienen.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.


XVI·CONGRÈS
DE
L'ASSOCIATION
LITTÉRAIRE ET
ARTISTIQVE
INTERNATIONALE
À DRESDE
BANQVET







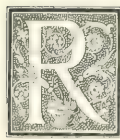


Herbstmorgen. Motiv aus Holstein von L. DETTMANN

LUDWIG DETTMANN.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

MIT ABBILDUNGEN.



RASCHLEBIG, wie unsere ganze Zeit, ist auch unsere Kunst. Ihre Ideale wechseln in einem halben Jahrzehnt, ihre Moden bereits fast alljährlich, ihre Rolle vor der Öffentlichkeit wird keinen Tag unterbrochen. Wenn die Entwickelung der Kunst sich nach dem Tempo des Kunsttreibens bemessen ließe, lebten die Künstler heute in einem goldenen Zeitalter. Die Gelegenheiten, bekannt zu werden, sind zahllos. Wer durchdringen und voran bleiben will, wird allein schon durch die großen Jahresausstellungen und ihre kleineren Trabanten zu fieberhafter Arbeit angetrieben. Das bietet die schwersten Gefahren, allein es teilt mit allen heutigen Daseinsformen auch eine machtvoll fördernde Kraft, die sich im rastlosen Wettkampfe stählt. Schneller, als früher, führen die Wellen den tüchtigen Schwimmer heute seinen Zielen entgegen; rascher, als früher, werden die Blicke auf sein Ringen gelenkt; kürzer, als früher wohl üblich, sind im Leben des modernen Künstlers die Intervalle, welche die Kritik zu seiner Würdigung verpflichten.

So mag es sich rechtfertigen, wenn hier bereits ein in sich abgeschlossenes Gesamtbild von der Art eines Malers zu entrollen versucht wird, dessen Namen selbst das in Ausstellungskatalogen enthaltene Material künftiger Kunstforschung erst seit einigen Jahren nennt.

Ludwig Dettmann ist weiteren Kreisen erst seit etwa fünf Jahren bekannt. In Muther's „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“, die bei solchen Fragen ein zuverlässiges Kompendium bietet, wird er noch 1894 lediglich als Aquarellist unter den Berliner Malern genannt, welche sich meist, als Mitglieder des „Vereins der XI“, kunstgeschichtlich um Franz Skarbina gruppiren. Seine landschaftlichen Aquarelle zogen in der That zuerst die Aufmerksamkeit auf sich und haben seinen Namen seitdem auf den meisten Ausstellungen vertreten. — Sie hätten denselben jedoch kaum über den Kreis der Kenner hinaus verbreitet. Dazu

bedarf es bei unserem heutigen Publikum äußerlich wie innerlich stärkerer Impulse, wie sie zum ersten Mal Dettmann's Triptychon „Die heilige Nacht" bot. In Wien (1893) und München erregte es gleichermaßen Aufsehen. Zwei weitere Triptycha „Volkslied" und „Arbeit" schlossen sich an; auf der vorjährigen Berliner Kunst-Ausstellung trug Dettmann's Namen ein Bild, das durch Inhalt, Form und Maßstab ihren Hauptwerken zuzuzählen war: das Kolossalgemälde der „Überführung der Leiche Kaiser Wilhelm's I. zum Dom in der Nacht des 12. März 1888", und in Wien erhielt er gleichzeitig die große goldene Medaille. — So ist der einunddreißigjährige vor kurzem zum Professor ernannte Künstler schnell in die vorderste Reihe der jüngeren Berliner Maler gerückt, welche im internationalen Kunstleben das Schaffen der Reichshauptstadt repräsentiren.

Wie viele von diesen, ist Dettmann jedoch von Geburt keineswegs ein Berliner Kind. Seine Heimat ist Adelbye bei Flensburg, seine Jugend verlebte er in Hamburg. Dessen Kaufmanns- und Beamtenkreise boten ihm die ersten Lebenseindrücke; dessen landschaftliche Umgebung, besonders die reichen Getreidefelder, Wiesen und Obstgärten der schmucken Vierlande, regten sein Verständnis für die Sprache der Natur zuerst an. Auch die erste künstlerische Anleitung fand er in Hamburg. Als Eleve der dortigen vortrefflichen Gewerbe- und Kunstschule erwarb er sich zunächst im Rahmen kunstgewerblichen und ornamentalen Schaffens eine technisch zuverlässige Grundlage, die seiner Zukunft zu gute kommen mußte. Diese sollte der „hohen" Kunst geweiht sein. Mit einem Staatsstipendium ging er 1884 nach Berlin, um „Kunstmaler" zu werden. Aber der erste Schritt auf dieser neuen Laufbahn war fast entmutigend: die Akademie wollte sich des neuen Schülers zuerst nicht einmal annehmen. Um so besser aber glückte die freie Arbeit, das Skizziren nach der Natur und nach dem Modell, und besonders das Illustriren. Auch Dettmann zählt zu der großen Schar derer, die aus Illustratoren zu Malern geworden sind. Wer viel illustrirt, lernt die Natur bildmäßig sehen, und diese Schulung sollte bei Dettmann bald selbständige Resultate zeitigen. Die Lehrmeister, die hierbei unmittelbar mitwirkten, waren Eugen Bracht, Woldemar Friedrich und Franz Skarbina, und ihrem persönlichen Einfluss gesellte sich die Umschau im internationalen Schaffen der Gegenwart. Jede Kunstausstellung war hierzu förderlich, besonders aber eine freilich nur kurze Reise nach Brüssel, Paris und London. — Es ist bezeichnend, dass diese Studienfahrt nicht in die Gefilde klassischer Kunst über die Alpen führte; bezeichnend auch, dass nicht die großen alten Meister, sondern die Zeitgenossen, besonders die Franzosen, auf den jungen Künstler am nachhaltigsten einwirkten. Im Ganzen ist



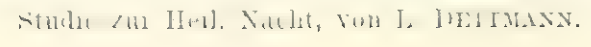
Landweg mit alten Weiden. Skizze von L. DETTMANN.

auch Dettmann ein Autodidakt. Nie hat er einen Studienkopf in der Akademie gemalt. Seine wahre Lehrmeisterin ist die Natur selbst, wie sie unmittelbar vor seinem Blick steht, wie sie zu seinem Wesen spricht und seine Reproduktionskraft anspornt. Und er sieht sie mit den Augen der modernen Koloristen, welche den traditionellen Galerie- und Atelierton als unwahr erkannten. Von der realen Erscheinung ist er ausgegangen, nicht, wie neuerdings so viele, von koloristischen Traumgebilden. Seine landschaftlichen Aquarelle sind von Anfang an unmittelbar der Wirklichkeit entnommene Naturausschnitte. Allerdings leben in ihnen deshalb nicht sogleich auch Licht und Luft der Wirklichkeit in voller Frische. Vielmehr zeigen sie im Beginn seiner koloristischen Entwickelung noch eine schwerere, wuchtige Farbengebung mit allzu scharfer Detaillirung, eine Auffassungsweise, die der seines Landsmannes, des Schirmer-Schülers Valentin Ruths, und dem Böcklin'schen Zug zur Tiefe und Wärme näher bleibt als der lichten Tonmalerei der Pleinäristen. Bald aber gewinnt diese die größte Macht über ihn, besonders durch den Einfluß Skarbina's.

Der flimmernde Schein, mit dem das Sonnenlicht die Lokalfarben im leichten Silbergrau mildernd umspinnt, lockt ihn. Zart und duftig werden seine Landschaften, ohne deshalb die plastische Bestimmtheit der Hauptformen und den bildmäßigen Gesamtcharakter der früheren Zeit einzubüßen. So wird er als Landschafter, und besonders in seinen Aquarellen, zu einem Pleinäristen im gesundesten Sinne des Wortes. Und er gelangt zu einer eminenten Sicherheit der Technik. Bald breit und pastos, bald leicht hingestrichen, sitzen seine Farben stets an der rechten Stelle. Er sieht rasch und malt rasch, man möchte sagen resolut. Das bezeugen auch seine figürlichen Studien in ihrer robusten Frische, in ihrer drastischen Malweise, die ihnen den Charakter künstlerischer Momentaufnahmen wahren. Dettmann ist — noch immer ein nicht gar zu häufig verdientes Lob! — ein Maler, der malen kann.

Aber er hat sich damit nicht begnügt. Er wollte auch erzählen und dichten, wollte nicht nur Studien schaffen, sondern Bilder, Bilder mit einem Inhalt, der sich in Worte, in Erzählungen, in Lieder fassen lässt, volkstümliche Werke. Und er betrat dabei zunächst den bequemsten, ihm vertrautesten Weg: den — des Illustrators. Dass er auch dafür große Begabung mitbrachte, bezeugt eine frühzeitig entstandene Darstellung des „Verlorenen Sohnes". Auf ödem Friedhof am Meeresstrand hat dieser sich über ein Grab niedergeworfen, mit gerungenen Händen. Diese Hände sprechen, und es spricht die ganze Gestalt, obgleich ihr Antlitz abgewandt ist. Man glaubt ihr Schluchzen zu hören, aber auch das Sausen des Seewindes, der über den spärlichen Graswuchs der Schiffergräber streicht und über Bündel und Stab des Heimgekehrten am Boden. Es ist ein schlichtes Bild der Wirklichkeit, und die Stimmung, die in ihm herrscht, bleibt reale Naturpoesie, ohne individuelle Steigerung. — Auch darüber aber wollte der Künstler hinausgehen, dem Zuge der Zeit folgend. Die Entwickelung der nüchternen Freilichtstudien zum poetischen Stimmungsbild begann in Deutschland erst am Ende der achtziger Jahre. Jetzt ist sie eine vollendete Thatsache. Vielleicht hat keiner so energisch daran gearbeitet, wie der Vorkämpfer des Pleinärismus, Fritz von Uhde. An ihn erinnert auch die hierbei von Dettmann eingeschlagene Richtung am meisten, besonders in dem ersten Werk, in welchem er im obigen Sinn als Malerpoet vor die Öffentlichkeit trat, in seinem Triptychon: „Die heilige Nacht". Allerdings gilt dies mehr von der Malweise als von der Auffassung des Thema's. Diese bleibt überhaupt durchaus eigenartig: ein neues Traumbild unter den zahllosen, zu denen das Weltenrätsel in seiner Beziehung zum Mysterium Christi die Künstlerphantasie beflügelt hat. Vier Gedankenkreise spiegeln sich in ihm: Christi Geburt und Tod, das Paradies der Unschuld und die Versuchung. Die beiden letzten sind auf dem linken Flügelbild zusammengefasst, in allgemeingültiger Symbolik, die Geburtsscene füllt den Hauptteil, der Opfertod den zweiten Flügel, und beide Darstellungen sind äußerlich der dritten gegenüber mehr historisch gehalten, in Wahrheit jedoch ebenfalls symbolisch gedacht und in eine mystische Sphäre erhoben. Schon der Schauplatz gehört dieser an: selbst im Mittelbild das weite, nächtlich schweigende Feld, das am Horizont, wo die Hütte die Gottesmutter birgt, von überirdischer Helle bestrahlt ist; dann auf dem rechten Flügel die Nebelwolken, aus denen Christi blutender Leib sich wie aus dem Reich der Sünde und des Zweifels erhebt; und vollends auf dem linken das Lilienfeld des Paradieses, vor welchem die Schlange ihre berückenden, schillernden Farben erglänzen lässt. Und halb Traumbild, halb Wirklichkeit ist es, was die Hauptfläche zeigt: wie fern die Hütte von knieenden Engeln rings umgeben ist; wie einer von ihnen mit ausgebreiteten Armen vorwärts eilt, dem Beschauer entgegen, eine Lichtgestalt als stumm-beredter Bote des kommenden Lichtes. Ganz irdisch aber, reale dürftige Kinder der Erde, sind die, welche die Botschaft vernehmen, einzelne frühe Wanderer am Wege, Männer und Frauen, hoch aufgerichtet; wie festgebannt die Einen, die Andern zu Boden gesunken, staunend und anbetend. Wie Uhde, giebt Dettmann hier ganz moderne Menschen. Aber er weiß sie hier noch nicht so unbefangen und frei zu bilden, wie dieser. Noch spürt man zu stark die Einwirkung des „gestellten" Modelles, besonders in der eigenartigen Gruppe des hochaufgerichteten Mannes, an dessen Brust sich, tief ergriffen, die Frau geworfen hat. Das Stück Wirklichkeit in diesem Traumbild sollen diese Gestalten sein, und sie





Studie zur Heil. Nacht, von L. DETTMANN.



Italienischer Arbeiter. Studie von L. DETTMANN.

sind es in der That, und vortrefflich studirt, aber — man wird noch an das Studium als solches erinnert, und diese Reminiscenz klingt zu grell mahnend in den Märchenton des Übrigen hinein. — Nicht minder selbständig als die Auffassung dieses Bildes, ist seine Malweise. Die Auflösung aller Formen und Konturen nach dem Prinzip des Pleinärismus wird hier in seltener Folgerichtigkeit durchgeführt, weiter selbst, als dies Uhde zu thun pflegt. In schimmerndes, flimmerndes Lichtspiel ist das ganze Mittelbild getaucht: vielleicht schon nicht mehr ganz naturwahr, aber in der malerischen Technik an sich eine erstaunliche Leistung! — Als einen feinen Koloristen, besonders als vortrefflichen Landschafter, machte den Künstler 1893 eine Berliner Sonderausstellung rasch noch bekannter; den guten Erzähler offenbarte wieder das Triptychon: „Arbeit". Menschenarbeit, Menschenglück, Menschenleben, ganz real, ohne mystische Verklärung, ohne Christus! Es sind drei genrehafte Bilder aus dem Alltagsdasein, aus dem der Armen, aber nicht der Enterbten: keine jener socialistisch trüb gefärbten Tendenzmalereien. Im Mittelbild vier Radschmiede bei der Arbeit, muskulöse Männer in lebhaftester Bewegung, vor der Werkstatt an der Dorfstraße, im hellsten Sonnenlicht. Die Wiedergabe dieses Lichtes war das koloristische Hauptproblem, das wieder vortrefflich gelöst ist. In wirksamem Kontrast zu dieser hellstrahlenden Mitteltafel sind die Flügel dunkel gehalten. Ihre Scenen spielen in geschlossenen Räumen. Auch sie bieten Genrebilder. Der eine einen alltäglichen Moment, die Mahlzeit einer Arbeiterfamilie; der andere eine pointirte Situation, den Abschied eines jungen Gesellen von seinem greisen Großvater. Der innere Zusammenhang aller drei Darstellungen ist ohne weiteres klar. Jeder romantische Zug, jede Sentimentalität ist möglichst vermieden. Allein auch die Lösung der Aufgabe bleibt nur äußerlich. Auch hier glaubt man nur Illustrationen zu sehen, etwa zu einer Dickens'schen Erzählung, und diese Illustrationen bleiben innerhalb der Grenzen photographischer Momentaufnahmen. Einen weiteren Gehalt, der über das wirklich Dargestellte hinausginge, ein Selbstbekenntnis des Meisters, das aus einer ringenden Menschenseele emporgestiegen ist, spürt man an den Bildern selbst nicht. Seelische oder geistige Verinnerlichung des Stoffes geht ihnen ab, und auch die unten beigefügten Sprüche vermögen sie ihnen nicht zu verleihen. — Ähnlich wirkt auch das dritte Triptychon: „Das deutsche Volkslied". Vor einigen Jahrzehnten wäre die Behandlung dieses Thema's ohne eine Idealfigur aus dem Geschlecht der Lorelei noch kaum denkbar gewesen. Dass ein Secessionist, ein begeisterter Anhänger der neuen Schule, sie vermeiden würde, war dagegen selbstverständlich, — wenigstens bis vor kurzem. In der That hat Dettmann auch hier den realen Ton gewahrt. Wieder giebt er drei Genrebilder. Wanderlust, Liebe, Reitertod — so könnten ihre Unterschriften lauten, die auch diesmal übrigens wirklich vorhanden sind, und zwar in gut gewählten Versen bekannter Volkslieder. Die Reaktion gegen die süßliche Ausartung der früheren Romantiker hat heute ja schon dazu geführt, solche Stoffe an sich mit bedenklichen Augen anzusehen. Man wittert da etwas von unkünstlerischem Haschen nach Popularität, man glaubt unwillkürlich, einen Rückfall in den Thumann-Stil zu entdecken. Das wäre für einen tüchtigen modernen Künstler, der sein Können zu wahren wüsste, so gar schlimm noch nicht. Das deutsche Volkslied wird auch in der deutschen Malerei hoffentlich unsterblich bleiben. Aber zu seiner Wiedererweckung in derselben bedarf es einer von jeder Nebenabsicht freien Hingabe. Dettmann war auch hier zu sehr Maler und Illustrator, zu wenig Dichter. Am meisten ist er es noch in dem Mittelbilde, wo Jüngling und Mädchen eng aneinander geschmiegt, durch einen einsamen, blütenduftenden Feldrain wandern. Im Hintergrunde ist ein Streifen des Meeres sichtbar, und am klaren Himmel steht die schmale Mondsichel. Die landschaftliche Stimmung ist hier die Hauptsache, die beiden Menschenkinder sind nur ein Teil ihres Accordes. Äußerlicher sind die Darstellungen in den Seitenflügeln gefaßt; links die gar zu wörtliche Illustration der Verse: „Es zieht ein Bursch in die Weite, Sie geben ihm das Geleite", rechts „Auf grüner Haid', im freien Feld", ein Reitersmann rücklings zu Boden gestürzt, todeswund, aber noch den Säbel in der Faust. Das ist mehr Scenerie als Dichtung, die Scenerie des Landschaftlichen freilich ist wieder vortrefflich wiedergegeben.

Der romantischen Neigung gegenüber, welche besonders aus dem zuletzt erwähnten Werke spricht, bereitete uns das Hauptbild, mit dem Dettmann auf der vorletzten Berliner Kunst-Ausstellung vertreten war, eine besondere Überraschung, und manchen anderen Äußerungen der Kritik entgegen, möchten wir es als ein äußerst bedeutsames Werk erklären, weniger vielleicht innerhalb der persönlichen Entwickelung seines Meisters, als in der deutschen Historien-Malerei überhaupt. — Es ist eine seltsame und wohl noch zu wenig beachtete Thatsache, dass die weltbewegenden, die Volksseele und das Empfinden jedes Einzelnen so tief erschütternden Ereignisse, die dem deutschen Reiche so unerwartet schnell den dritten deutschen Kaiser gaben, in der deutschen Malerei verhältnismäßig so wenig Widerhall gefunden haben. Die Geschichtsbilder der Wirklichkeit, die sich in den Jahren 1888 und 1889 vor den Augen des deutschen Volkes entrollten, Scene auf Scene in dramatischer Wucht, hätten die Historien-Malerei zu rastlosem Schaffen anspornen müssen. Aber dieses Ergebnis blieb aus. Am fernsten hielt sich diesen neuen hohen Aufgaben die moderne Schule der jüngeren Meister, wohl in richtiger Schätzung ihrer Kraft, die

noch ringend mit den Ausdrucksmitteln ihrer Kunst selbst, sich hierfür nicht gewachsen fühlte. Sie ließ der Monumental- und Ceremonial-Malerei überlieferter Stilweisen das Feld. Aber die Wirklichkeitsforderungen der Gegenwart konnten hier noch Werke anderer Art erwarten. Mit allen Fibern strebten die Jünger moderner Malerei danach, das unmittelbar vor Augen stehende Momentbild zu verewigen, gleichviel ob dessen inhaltliche geistige Bedeutung dessen wert erscheint oder nicht. Jene beiden Jahre aber boten zahlreiche Momentbilder, die der Weltgeschichte angehören. Hätte man da nicht erwarten sollen, dass die moderne Malerei hierdurch zu einer ihrem ureignen Wesen entsprechenden Historien-Malerei geführt werden würde? Dettmann gehört zu den Wenigen, welche diese geheime Stimme der Zeit vernahmen. Vielleicht geschah es unbewusst oder durch rein äußerliche Umstände beeinflusst; an der Thatsache selbst ändert sich dadurch nichts. Sein Kollossalgemälde: „Überführung der Leiche Kaiser Wilhelm's I. vom Palais zum Dom in der Nacht des 12. März 1888“ wird unseres Erachtens später als eines der ersten Beispiele der Historien-Malerei der modernen Schule gelten, und diese ist grundverschieden von der der Vergangenheit. Man denke sich einmal, ein Meister der fünfziger Jahre aus der Düsseldorfer Schule hätte sich dieses Thema gestellt. Er hätte es behandelt wie ein gut geschulter Regisseur die Hauptscene eines Schauspiels. Den Sarg mit der Kaiserleiche hätte er in den Mittelpunkt der Komposition gestellt und ringsum mit wohlabgewogener Gruppirung die Schar der Nebenfiguren. Er hätte wohl auch über das Ganze den romantischen Schimmer einer Mondnacht gebreitet und sein Können hauptsächlich darauf gerichtet, in Gesichtern und Gebärden der leidtragenden Gefolgschaft den Ausdruck der Trauer wechselvoll zu spiegeln. Von alledem ist auf dem Bilde Dettmann's auch nicht eine Spur. Er giebt die Scene thatsächlich so wieder, wie sie etwa ein Moment-Photograph unmittelbar hätte fixiren können. Das Auge des Beschauers fällt nicht zuerst auf den Sarg und seine Träger — vergleichsweise sei auf das Gemälde von Gustav Hellquist: „Die Überführung der Leiche Gustav Adolf's nach Stockholm“ hingewiesen —, sondern auf die enggeschlossene Reihe der Soldaten der spalierbildenden Regimenter. Unmittelbar sind sie in den Vordergrund gerückt, aber man sieht sie im — Rücken! Man sieht nur die Uniformen, zwischen denen die rotglühenden Flammen und der Rauch der Fackeln aufsteigen, und nur durch den Rauch hindurch, leicht verhüllt, in unsicheren Konturen, schaut man den Hauptteil des Ganzen, den Kaisersarg auf den Schultern der Träger, und die Schar, die ihm folgt, langsam vorwärts schreitend über den verschneiten Platz dem Dome entgegen. Alle Regeln der Historien-Malerei seit den Tagen Raffael's sind hier in den Wind geschlagen, und auch die koloristische Komposition, wie sie vor allem Rembrandt wählte, fehlt gänzlich. Es ist ein scheinbar beliebig von einem zufälligen Standort aus aufgenommenes Bild, eine gemalte Momentphotographie, und dennoch wird nicht nur derjenige, der jene Scene mit erlebte, von diesem Bilde tief ergriffen, dennoch wird auch die Folgezeit vor ihm die Bedeutung des dargestellten Augenblicks spüren. — Als der größte deutsche Historienmaler unseres Jahrhunderts, Adolph Menzel, jene weltgeschichtliche Scene zu verewigen unternahm, wie König Wilhelm an der Seite seiner Gemahlin am Nachmittage des 31. Juli 1870 die Reise zur Armee antrat, gab er ebenfalls nur ein solches Momentbild, bis ins Kleinste mit photographischer Treue von einem scheinbar absichtslos gewählten Standort aus: den Anblick des realen Bildes, welches die Linden mit ihrer bewegten Menschenmenge bei jener Fahrt damals boten. Auch dort ist die Hauptfigur in den Mittelgrund zurück gerückt, auch dort füllt die unübersehbare Zahl der Zuschauer die Hauptfläche, auch dort sieht man sie zuweilen im Rücken. In der That wurzelt dieses Menzel'sche Gemälde in einer ähnlichen Auffassung, wie dasjenige Dettmann's; allein auch der Unterschied bleibt in einem anderen Sinne doch eingreifend genug. Altmeister Menzel hat dem Empfinden, dem Ausdruck der Zuschauer, dieser aufgeregten Menge, einen Hauptanteil an der Gesamtwirkung des Bildes zugewiesen. Er schildert das Ereignis in seinem psychologischen Spiegelbilde. Dettmann, der Künstler der modernsten Zeit, giebt nur die äußere Staffage, die Scenerie in ihrer nackten Thatsächlichkeit. Menzel's Gemälde ist ein Kabinettstück, ein Meisterwerk der Feinmalerei, bis ins Einzelne sorgsam durchgeführt, Dettmann's Schöpfung ein Kollossalbild, mehr dekorativ behandelt, im Stil der modernen Panoramen-Malerei. Thatsächlich ist es ursprünglich als Diorama gedacht gewesen, und teilweise sind damit wohl seine Vorzüge wie seine Schwächen ausgesprochen. Es ist sowohl koloristisch als auch in der Durchführung des Einzelnen ein wenig roh geblieben. Allein es ist in der Reihe von Dettmann's Arbeiten gerade durch diese robuste Kraft besonders wertvoll und lehrt erkennen, dass dieser feine Kolorist auch eine schätzenswerte Bedeutung für die dekorative Malerei großen Stils besitzt.

Bisher aber bleibt es unter seinen Werken eine Ausnahme. Von den drei Gemälden, welche die diesjährige Berliner Gemäldeausstellung von ihm besitzt, sind zwei vor allem wieder als vortreffliche koloristische Studien bedeutsam. Das große Bild „Heimfahrt vom Kirchdorfe“ — eine heitere Redaktion des am Schlusse abgebildeten Gemäldes — ist in seinen Figuren, den beiden alten Fischern im schwerfälligen Kahn mit dem weiß gekleideten Mädchen, und im Landschaftlichen, der violett schimmernden Wasserfläche, dem Himmel, den Strohhütten am Ufer und den Enten im Schilf, von größter Wahrheit. Der feuchte Dunst über der Wasserlandschaft giebt dem

Ganzen eine höchst feine, einheitliche malerische Stimmung. Farbenreicher, aber auch unruhiger, ist das zweite Gemälde: „Die Prinzessin und der verschlafene Schweinehirt“. Das Spiel des Sonnenlichtes im dichten Buchenwald, ein jetzt wieder so beliebter Stoff, ist vortrefflich beobachtet und virtuos in Farben festgehalten. Daß dieses glühende rote Licht dabei nicht nur auf den Blättern und Stämmen und dem Weiher spielt, sondern auch auf den Körpern zahlreicher — Schweine, die sich am Boden wälzen, ist eine im modernsten Sinne besonders „pikante“ Zuthat. Ob sie auch eine geschmackvolle ist, darüber lässt sich streiten. Seit Hubert von Heyden sonnenbestrahlte Schweineeuter zum Gegenstand eines technisch meisterhaften Bildes gemacht hat, kann man sich über solche Stoffe kaum noch wundern. Gar zu wunderlich aber wirken in Dettmann's Bild die beiden fast modisch gekleideten „Feen“ am Weiher. — Das dritte Gemälde „Lebensfrühling“ (1894; Wien, Medaille 1895) ist dagegen vielleicht das anziehendste, was der Künstler bisher geschaffen hat. Sein Stoff ist nicht neu, aber seine Durchführung ist von besonderem Reiz. Einen verkörperten Sonnenstrahl könnte man es nennen. Der Schauplatz ist der denkbar schlichteste: eine grüne Frühlingswiese mit ein paar blühenden Obstbäumen, darunter Baumstämme und Bretter zu einem Haufen geschichtet; im Hintergrunde die roten Dächer eines Dorfes, in der sich der die Wiese durchquerende Pfad verliert. Auf dem Rasen, zwischen seinen Butterblumen und Margeriten, tummelt sich eine Kinderschar, pudeldrollige Kleine beim Blumenpflücken, im allerhellsten Licht. Buntschillernde Flügel machen sie zu Engeln, und der volle Sonnenstrahl, der sie trifft, nimmt ihrer Erscheinung fast die Körperlichkeit. Licht und Frühling — das ist die Stimmung des Ganzen; dieses Gemälde, so gut gemalt, wie die besten unter den vorhergenannnten, ist eine wirkliche Dichtung, keine



Unterm Fliederbusch. Gemälde von L. DETTMANN

illustrirende Scenerie nach einem Gedicht. Möglich, ja sogar fast sicher, dass auch ihm nur eine Momentaufnahme nach zufälliger Wirklichkeit zu Grunde liegt, dass der poetische märchenhafte Schimmer, die Erhebung der Kinder zu Engeln durch die angesetzten Flügel, erst eine nachträgliche Zuthat ist, von anderen, als rein künstlerischen Gesichtspunkten eingegeben. Dem Beschauer kommt das nicht zum Bewusstsein, er sieht nur das liebenswürdige Märchenbild selbst, und als solches ist es unter den Werken seines Meisters besonders willkommen.

Ungewöhnlich rasch und glücklich ist Dettmann über den Dornenpfad modernen Künstlerlebens hinweggekommen, nicht mit dem wuchtigen Schritt derer, die zur Führerschaft in neue Bahnen berufen sind, aber mit der ihres Erfolges sicheren Arbeit, welche die Forderung der Gegenwart versteht und zu ihrer Erfüllung ein vortreffliches Können einzusetzen vermag. Dettmann zählt zu den wenigen tüchtigen jüngeren Malern, welche die Kluft zwischen der „modernen Richtung" und dem Publikum zu überbrücken im stande sind. Eine glückliche Aufgabe, aber auch eine gefährliche! Ihre Lösung führt oft hart an der Grenze vorbei, welche Kunst und Mache von einander scheiden, wo der Künstler mit seinem Gewissen uneins wird, wo er das wirklich Gute seiner Schöpfung schädigt, indem er es künstlich über seinen wahren Gehalt hinaus zu steigern sucht. Dieser Gehalt ist in Dettmann's Werken die eminente Sicherheit des malerischen Könnens, das mit gleich glänzendem Erfolg die Öl- wie die Aquarellfarbe in seinen Dienst stellt. So besitzt sein Schaffen einen kerngesunden Boden, der diejenigen Früchte, die man von ihm seiner Natur nach verlangen kann, niemals versagen wird. Und diese Früchte sind schon an sich vorerst schmackhaft genug; künstliche Zusätze können ihnen nur die rechte Frische nehmen. Zola sagt in seinem jüngsten Essay über die moderne Malerei: „Wenn ein Maler einen Gedanken in einen Kopf hineindichten will: vortrefflich, — aber der Kopf muss da sein, anständig gemalt und fest gefügt, dass er Jahrhunderten trotzen kann." Solch ein Wirklichkeitsbild weiß Dettmann's Kunst zu schaffen. So vortrefflich malt er den Kopf, dass er es nicht nötig hat, den Gedanken, den er künstlerisch vorerst noch nicht in ihn hineindichten kann, in Lettern darunter zu schreiben. Ob er auch das Gebiet der Ideenmalerei noch zu erobern vermag, muss erst die Zukunft lehren. Seinen bisherigen Erfolg dankt er seinem Können als Maler, nicht als Dichter. Aber auch dieser Erfolg bliebe groß genug, um ihm unter den Zeitgenossen dauernd eine geachtet Stätte zu sichern.



Begräbnis eines Kindes in einem Fischerdorf an der Ostsee. Gemälde von L. DETTMANN.



Studie von L. Dettmann.





PETER PAUL RUBENS.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

VI. Die Anfänge des persönlichen Stils: ca. 1612—1614.

(Schluss.)



DAS Brüsseler Bild in seinem ursprünglichen Zustande glaubt Rooses als eine Versinnlichung des lateinischen Sprichworts: Sine Cerere et Baccho friget Venus, d. h. in das realistische Deutsch unserer Zeit übersetzt: Ohne Essen und Trinken friert die Liebe, erklären zu können. Mir scheint dagegen, dass es sich um eine Allegorie der vier Jahreszeiten handele, wobei Venus den Frühling, Ceres den Sommer, Pomona den Herbst und die „Alte mit dem Kohlenbecken“, vielleicht auch eine mythologische Person, den Winter personifiziren. Mit größerem Rechte können wir das Sprichwort auf ein Gemälde des Museums in Antwerpen anwenden, das uns hier besonders interessirt, weil es neben der Jahreszahl 1614 die volle Bezeichnung (P. P. RVBENS. F.) trägt und dadurch als eigenhändiges Werk des Meisters beglaubigt wird (s. Abb. S. 251) Leider ist es nicht das ganze Gemälde, wie es unsere Abbildung zeigt, das Rubens selbst gemalt hat, sondern streng genommen sind es nur die drei Figuren und ihre allernächste Umgebung. Wie die genaue Untersuchung des Bildes, das erst 1881 für die respektable Summe von 100000 Frks. in das Antwerpener Museum gekommen ist, nämlich ergeben hat,[1]) war es ursprünglich 121 cm hoch und 95 cm breit. Anscheinend erst im 18. Jahrhundert hat man das Bild, um ein Kaminstück daraus zu machen, auf der rechten Seite um 22, auf der linken um 68 und nach oben hin ebenfalls um 22 cm vergrößert, so dass die Landschaft beträchtlich erweitert worden ist, leider von einer untergeordneten Hand, wodurch die Wirkung des Ganzen wesentlich beeinträchtigt wird. Die koloristische Behandlung des Körpers der zusammengekauerten Göttin stimmt genau mit der Kallisto in Kassel überein: auch hier ist die Modellirung des mit festem Impasto gedeckten Körpers durch bläuliche Schattirungen erfolgt. Die Haltung der Venus, die sich gleichsam schmollend von Pan abwendet, der ihr grinsend die Früchte des Bacchus und der Ceres von weitem zeigt, in der Absicht, sie zu dem Geständnis zu zwingen, dass selbst Venus irdischer Speise bedarf, entspricht durchaus dem Sinne des lateinischen Sprichworts. Solche Allegorieen waren den humanistischen Kunstfreunden Antwerpens verständlich und geläufig.

Rooses hat darauf aufmerksam gemacht, dass die hockende Venus „eine große Analogie“ zu der „Susanna im Bade“ in der Münchener Pinakothek darböte, und in der That stimmt die Haltung beider Figuren, bis auf die abweichende Bewegung des rechten Armes der Susanna, fast genau überein. In koloristischer Beziehung besteht aber kein Zusammenhang zwischen beiden Werken, da das Münchener Bild erst in Rubens' letzten Lebensjahren, in der Zeit seines blumigen, von Licht überfluteten Stils, entstanden ist. Wohl aber besteht eine Verwandtschaft zwischen dem Antwerpener Bild und einer anderen Darstellung der von den Greisen überraschten Susanna, die sich im Museum zu Stockholm befindet; dass sie zu der uns hier beschäftigenden Gruppe gehört, beweist schon allein die Jahreszahl 1614 und die Bezeichnung mit dem vollen Namen, wie wir sie auf der Kasseler „Flucht nach Egypten“ und dem Antwerpener Venusbilde finden. Damit stimmt auch die Behandlung des Körpers der Susanna, der nach Rooses ein frisches Inkarnat mit braunen und blauen Schatten, eine freie, markige Mache zeigt. Im übrigen ist das Bild nicht gleichmäßig durchgeführt, aber doch so sorgsam, dass man es nicht als Skizze bezeichnen könnte.

Noch auf einem vierten Bilde finden wir die Jahreszahl 1614 nebst dem vollen Namen des Meisters, auf einer Beweinung des Leichnams Christi durch die heiligen Frauen und Johannes in der kaiserlichen Galerie zu Wien, die sich eines erlauchten Stammbaumes rühmen kann. Denn sie stammt aus der berühmten Sammlung, die Erzherzog Leopold Wilhelm während seiner Statthalterschaft in Brüssel zusammenbrachte, und sie wird

1) Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens III, S. 180.

bereits im Inventar vom Jahre 1659 als „original Rubens“ erwähnt (s. die Abb. S. 252). Teniers der jüngere, der zu Rubens in nahen persönlichen Beziehungen gestanden hatte, war der Ratgeber des Erzherzogs bei seinen Bilderankäufen gewesen und hatte dessen Sammlung beaufsichtigt, so lange der Erzherzog als Statthalter in Brüssel residirte. Teniers, der Rubens' Hand genau kannte, wird sicher darauf gehalten haben, dass sein Gönner nur echte und hervorragende Stücke des großen Meisters erwarb, und diesem günstigen Umstande ist es zu danken, dass diese Perle Rubens'scher Malerei, die einschließlich des Beiwerks, des Messingbeckens im Vordergrunde links, der noch mit Blut befleckten Nägel, der Dornenkrone etc., ganz eigenhändig ausgeführt worden ist, allen Fährnissen des wechselnden Besitzes entzogen und in ihrer ganzen, leuchtenden Integrität erhalten wurde. Es braucht nicht mehr betont zu werden, dass die Art der koloristischen Behandlung sich eng an den Thomasaltar in Antwerpen, noch mehr aber an die Kallisto in Kassel anschließt. Mit jenem stimmt die gebrochene Färbung der Gewänder, das grauviolette der Magdalena, das trübblaue der Schmerzensmutter, das rote, aber auch gedämpfte des Johannes und das graue der rechts im Vordergrunde knieenden Frau überein, die ihr Tuch gegen das Gesicht drückt. Also fast dieselbe Farbenskala, die zwischen grauviolett und ganz grau nur wenige leuchtende Zwischenfarben, aber auch diese in starker Abdämpfung, liebt. Nur der Körper des toten Heilands, dem Maria mit schmerzlicher Gebärde noch einmal das eine Augenlid emporhebt, ist mit vollem Licht übergossen; seine Modellirung ist aber genau dieselbe wie beim Christus des Thomasaltars, der Kallisto und der frierenden Venus. Die Jahre 1613 und 1614 sind also Marksteine in Rubens' Entwickelungsgang, und er hatte gewiss gute Gründe, die in diesen Jahren entstandenen Bilder, die er ganz allein ausgeführt hatte, zu datiren und mit seinem Namen zu bezeichnen. Der robuste italienische Stil mit den schweren braunen Schatten, die von Michelangelo und den Caracci, von Caravaggio und Tintoretto gelernte Formenbehandlung waren überwunden und einer mehr spiritualistischen Auffassung gewichen. Der Sohn des Nordens war bald innegeworden, dass die erschütternden Momente der Tragödie Christi mit tieferer Empfindung und tieferem Ausdruck behandelt werden müssten, als es die Italiener zu thun gewohnt waren, die auch in einer blutigen



Die frierende Venus. Gemälde von P. P. RUBENS im Museum zu Antwerpen.

Tragödie nur das die Sinne reizende Schauspiel sahen und noch heute sehen.

Die Wiener „Beweinung des Leichnams Christi“ ist kein Unikum. Rubens hat die ganze Komposition noch einmal wiederholt, in einem Bilde des Antwerpener Museums, dessen Stammbaum sich jedoch nur bis zum Anfang unseres Jahrhunderts verfolgen lässt. Die Figuren sind genau dieselben, und es unterliegt auch keinem Zweifel, dass sie Rubens selbst gemalt hat. Im übrigen ist das Antwerpener Exemplar aber größer als das Wiener. Die Felsengrotte ist über dem Kopfe des Johannes noch erhöht worden, so dass sie eine Art Wand bildet, und hinter der Magdalena öffnet sich ein Blick in eine weite Abendlandschaft, in der man am Horizont die Stadt Jerusalem mit dem Tempel sieht. Der Vordergrund dieser Landschaft ist mit allerlei Gerät ausgefüllt, dessen die Leidtragenden bei der Ausübung ihrer traurigen Pflicht bedurften: ein Salbgefäß, ein Eimer mit Wasser und einem blutigem Tuche darin, die schon auf dem Wiener Bilde vorhandene Messingschüssel, dann noch ein Besen und eine Laterne. Weder dieses Beiwerk, das mit dem ganzen Eifer eines Kleinmalers ausgeführt ist, noch die Landschaft stammt von Rubens. In letzterer hat man die Hand von Jan Brueghel erkennen wollen, der bei jeder Gelegenheit genannt wird. Aber seine Art ist für diese groß gedachte und von tiefem, fast tragischem Mitgefühl durchwehte Landschaft zu kleinlich, und so wird wohl Rooses Recht haben, der für Wildens eintritt, der ein sehr wertvoller Mitarbeiter des Meisters, vielleicht sogar sein genialster gewesen ist.

Aus dem sehr vertrauenswürdigen Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm stammt auch ein nicht datirtes Bild aus dieser Zeit, das alle Kriterien der Eigenhändigkeit an sich trägt: die Wildschweinsjagd in der Dresdener Galerie, die, wie alle eigenhändigen Bilder von Rubens aus diesen Jahren des Überganges zu einem neuen, völlig eigenen Stil, auf Holz gemalt ist (s. die Abb. S. 253). Sie befand sich unter den Bildern, die Rubens im Jahre 1627 an den Herzog von Buckingham verkaufte, und als 1648 die Kunstsammlung des Herzogs in Antwerpen versteigert wurde, ließ der jagdfrohe Erzherzog Leopold Wilhelm das Bild für sich ankaufen. Es kam später nach Prag, und als der dort gebliebene Teil der erzherzoglichen Galerie verkauft wurde, 1749 nach Dresden.



Die Beweinung des Leichnams Christi. Gemälde von P. P. RUBENS in der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Es ist ein Bild von staunenswerter dramatischer Kraft, von einer Energie und Mannigfaltigkeit der Bewegungen von Menschen und Tieren, wie wir sie bisher nur erst in der Amazonenschlacht gefunden hatten. Das ist um so bewunderungswürdiger, als sie die erste[1]) in der langen Reihe von Jagden ist, die Rubens in den Jahren 1612—1620, besonders um 1617 und 1618, nach seinen Skizzen meist von Schülern hat malen lassen. Es sind zum größeren Teile Jagden auf wilde exotische Tiere, aber auch solche auf Raubtiere und jagdbares Wild der heimischen Wälder. Erstere nach dem Leben zu studiren, hatte er in Antwerpen häufig Gelegenheit, und es fehlt auch nicht an Zeichnungen und Studien in Öl, auf denen Löwen und Tiger in verschiedenen Stellungen und Gangarten, offenbar nach dem lebenden Modell, dargestellt sind. Diese Studien waren wegen ihrer Lebendigkeit so hoch geschätzt, dass Abraham Bloteling später eine ganze Reihe davon, anscheinend zum Gebrauch für Künstler, in Kupfer stach. Alle jene Jagden sind große Dekorationsstücke, die von Fürsten und anderen hohen Herren gern gekauft wurden. Rubens selbst fertigte, wie schon erwähnt, nur die Zeichnungen oder Ölskizzen dazu an, und die Ausführung der großen Stücke übertrug er dann seinen Schülern. Höchstens dass er dann einzelne Stellen, die nicht seinen Wünschen entsprachen, von neuem malte oder die ganze Malerei mit raschen Pinselstrichen unter Hinzufügung einiger Drucker überging. Auch die berühmte Münchener Löwenjagd, das glänzendste Stück aus dieser Reihe von Jagden, zeigt nur stellenweise, namentlich an den nackten Fleischteilen der kämpfenden Reiter, Rubens' Hand. Die Landschaft und die Tiere sind nach Rooses' Urteil von dem schon genannten tüchtigen Mitarbeiter des Meisters, von Jan Wildens gemalt, und bei den menschlichen Figuren glaubt Rooses die Mitwirkung von van Dyck zu erkennen. Um so wertvoller ist unter diesen Umständen die Dresdener Wildschweinsjagd, die übrigens bei der Ausführung



Wildschweinsjagd. Gemälde von P. P. Rubens in der Dresdener Galerie.

1) Rooses (L'œuvre IV, p. 339 Nr. 1155) citirt zwar eine Jagd auf Löwen und Tiger im Palazzo Corsini (jetzt delle scienze) in Rom, von der er glaubt, dass sie Rubens in Italien gemalt habe. Das Bild scheint jedoch nur eine etwas erweiterte Wiederholung der Dresdener Löwenjagd zu sein.

mehrerer großer Bilder ähnlichen Inhalts durch die Schüler als Modell gedient hat, so z. B. für die große Schweinsjagd, die Mr. Adrien Hope in London besitzt.

Die auf Holz gemalten kleinen Bilder, die wir oben besprochen haben, bilden eine vereinzelte Gruppe im Werke des Meisters. Er gab auch bald diese Klein- und Feinmalerei, die er zur Zeit, als er sie betrieb, sehr hoch geschätzt zu haben scheint, wieder auf, und schon nach wenigen Jahren war seine Meinung von den kleinen Bildern so gering geworden, dass er am 13. September 1621 an den politischen Agenten des Königs Jakob I. von England, William Trumbull in Brüssel, schreiben konnte: „Ich bekenne, dass ich in Folge einer natürlichen Begabung mehr geeignet bin, sehr große Bilder zu malen als kleine Kuriositäten.“ Freilich handelte es sich bei dieser Anpreisung darum, einen großen monumentalen Auftrag für den Schmuck eines Saales in dem neu erbauten Whitehall-Palaste zu erhaschen. Jedenfalls dachte Rubens im letzten Jahrzehnt seines Lebens wieder anders über die „kleinen Kuriositäten“, die er in den Jahren 1613 und 1614 gemalt hatte. Er kam wieder auf die Klein- und Feinmalerei auf Holz zurück, und dieser Wiederkehr zu einer alten Neigung verdanken wir eine Reihe der köstlichsten koloristischen Perlen, die fast sämtlich der Zeit von 1635—1640 angehören.

Es ist trotz des Briefes an Trumbull wahrscheinlich, dass Rubens weniger durch seine persönliche Neigung als durch die Fülle der Aufträge, die sich über ihn ergoß, zur Großmalerei und damit auch, wie nicht zu verkennen ist, zu einem gewissen handwerksmäßigen Betrieb seiner Kunst gedrängt wurde. Dieser tritt freilich in den ersten Jahren nach 1614 noch nicht so stark hervor, wie etwa seit 1618, wo van Dyck in Rubens' Werkstatt als Gehilfe eintrat und, wie aus mehreren Zeugnissen hervorgeht, eine staunenswerte Arbeitskraft entfaltete. Dass Rubens aus der Mitarbeiterschaft seiner Gehilfen und Schüler kein Hehl machte, ist übrigens durch den schon mehrfach erwähnten Brief bekannt, den er am 18. April 1618 an den englischen Gesandten im Haag, Sir Dudley Carleton, gerichtet und worin er eine Art von Inventur seiner damals verfügbaren Werkstattbilder aufgestellt hat. Der zukünftige Diplomat drückt sich darin freilich so unbestimmt aus, dass man ihm nicht recht traut. Galt es doch einem Handel mit einem zähen Engländer, der seine in Venedig gesammelten Antiken, die Rubens ins Auge gestochen hatten, so teuer wie möglich gegen Bilder des Meisters eintauschen und noch eine Differenzzahlung in Gestalt von Brüsseler Wandteppichen haben wollte. Rubens unterscheidet in der Liste, die er dem Engländer sandte, zwar sehr scharf zwischen „Originalen ganz von seiner Hand“ und Kopien seiner Schüler, die er mehr oder weniger retouchirt hat. Einmal verrät er sich in seinem Geschäftseifer aber doch, indem er eine Schülerkopie nach einem jüngsten Gericht, das er für den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Zweibrücken-Neuburg gemalt hatte, besonders verlockend durch das Versprechen gestaltet, dass er diese Kopie so gründlich retouchiren würde, dass sie als Original gelten könne.

Nun ist aber das Urbild, das sogenannte große „Jüngste Gericht“, das aus der Jesuitenkirche in Neuburg auf dem Umweg durch die Düsseldorfer Galerie in die Münchener Pinakothek gekommen ist, nicht eine eigenhändige Arbeit des Meisters. Er hat freilich dazu nicht eine, sondern mehrere Skizzen entworfen, weil ihn sein Ehrgeiz trieb, wenigstens nach einer Richtung hin den großen Michelangelo zu überbieten, und das ist ihm nicht bloß einmal, sondern auch öfter gelungen. Nur nicht in monumentalem Maßstabe. Gerade das größeste seiner „Jüngsten Gerichte“ ist, trotz seiner wohlabgewogenen, geschlossenen Komposition, das unwirksamste. Doch darf bei seiner Beurteilung nicht außer Acht gelassen werden, dass es durch schwere Misshandlungen und unverständige Restaurationen seine ursprüngliche Leuchtkraft verloren hat, während die kleinen Darstellungen dieses Gegenstandes noch ihren ursprünglichen Farbenreiz besitzen. Immerhin bleibt aber die Thatsache bestehen, dass das große jüngste Gericht in München in allen wesentlichen Teilen eine Schülerarbeit ist.

Nach dieser Interpretation eines Rubens'schen Briefes wird man gut thun, selbst den eigenen Angaben des Meisters nicht zu blind zu vertrauen, sondern immer nur auf sicherem Grunde weiter zu bauen, wenn man seine in dieser mittleren Periode übrigens nur wenig scharf hervortretenden Stilwandelungen Schritt für Schritt weiter verfolgen will. Für die Jahre 1615 und 1616, die uns hier zunächst beschäftigen sollen, sind wir mit sicheren Fundamenten bei weitem nicht so gut gerüstet, wie für die Jahre 1613 und 1614. Wir können uns nur auf ein einziges mit einer Jahreszahl bezeichnetes Bild stützen, auf das Porträt eines jungen, etwa bis zu den Knieen dargestellten Mannes in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie in Wien, das neben dem Wappen und der Altersangabe des Porträtirten die Jahreszahl 1616 trägt (s. die Abb. S. 255). Aus dem Wappen in Verbindung mit der Altersangabe hat Rooses festgestellt, dass wir einen gewissen Jan van der Moelen (Vermoelen) vor uns haben, der später in spanische Dienste trat und zuletzt Generalkommissar für die spanische Flotte in den Niederlanden wurde. In der Malweise unterscheidet sich das Bild ganz und gar nicht von den übrigen Bildern des Meisters aus dieser Zeit, deren eigenhändige Ausführung wir bisher festgestellt haben. Zur speciellen Charakteristik fügen wir nur noch die Worte Bode's in seiner Publikation der Galerie Liechtenstein hinzu, der zur Beurteilung von Rubens' Entwickelungsgang viel wertvolles Material

beibringt. „In diesem Bilde, sagt er,[1]) ist jeder Zoll ein Rubens. In den fett hingestrichenen Fleischfarben treten die roten Reflexe, die blauen und blaugrauen Halbschatten, die klaren bräunlichen Schatten, die rosafarbenen Lichter und die roten Töne in den Augen, welche für Rubens' Gemälde um 1612—1618 so charakteristisch sind, ganz besonders stark hervor. Das klare Schwarz in den Gewändern und im Hute ist prima mit flüssiger Farbe aufgetragen; der Lederstuhl zur Seite des Dargestellten ist dagegen dünn in den hellbraunen Grund hineingezeichnet."



Jan van der Meulen. Gemälde von P. P. RUBENS in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie in Wien. Nach der Radierung von W. HECHT in den „Graphischen Künsten".

Bode steht übrigens in der Beurteilung von Rubens als Bildnismaler etwa auf demselben Standpunkte wie Fromentin. Er meint, dass Rubens' ganze Richtung „die Naivetät und Einfachheit der Anschauung, welche die erste Bedingung für einen Bildnismaler sind", beeinträchtigt habe. „Rubens hat mit der Antike darin etwas Gemeinsames, dass er den Menschen mehr in seiner Allgemeinheit und in seiner Gesamterscheinung auffasst und daher gewisse Eigentümlichkeiten zu stark betont und selbst übertreibt, während er die kleineren Zufälligkeiten, namentlich im Gesicht, deren Summe die Individualität ausmachen, unwillkürlich mehr oder weniger vernachlässigt." Nur als Maler von Bildnissen junger Mädchen, Frauen und Kinder lässt er ihn gelten, namentlich als Bildnismaler von Kindern, „da ja im Kinde die Individualität noch mehr oder weniger versteckt ist und hinter unbestimmten Formen und der allgemeinen Erscheinung zurücktritt." Ich habe meine abweichende Meinung in diesen Studien bereits mehrfach, zuletzt bei der Betrachtung des Bildnisses des Bürgermeisters Rockox (s. o. S. 212 ff.) zu begründen versucht. Mit demselben Rechte kann und muss man, wenn wir uns unter den Malern unserer Zeit umsehen, den Franzosen Bonnat und Carolus-Duran oder dem

1) In der Zeitschrift „Die graphischen Künste", XI, S. 28—29.

Deutschen Lenbach das Recht auf den Namen großer Bildnismaler absprechen, ganz besonders dem letzteren, dem man nichts weniger als „Naivetät und Einfachheit der Anschauung“ nachrühmen kann. Lenbach ist sogar mit Rubens darin ganz eng verwandt, dass er gelegentlich selbst die schlichtesten Menschen sozusagen „hinaufidealisirt“ oder gar heroisirt und dass er selbst geborene Heroen wie Bismarck unter den Bann seiner gewaltigen Subjektivität zwingt.

Das Bildnis des Jan Vermoelen gab Rubens übrigens keine Gelegenheit, mit der Kunst seiner Charakteristik in die Tiefe zu dringen, da der siebenundzwanzigjährige Mann, der eben am Beginn seiner Laufbahn stand, dazu noch keinen Anlass bot. Rubens begnügte sich damit, eine volle, runde Persönlichkeit hinzustellen, aus der nur erst der Mut und der Thatendrang einer gesunden Jugend sprechen. Wo findet man aber in der ganzen niederländischen Malerei im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ein Bildnis von einer Einfachheit und doch zugleich auch Größe der Auffassung, von einer Ruhe und Objektivität der Darstellung und von einer Feinheit durchdringender Charakteristik, wie das des Professors der Rechtsgelehrsamkeit an der Universität Löwen Dr. van Thulden in der Münchener Pinakothek, das Rooses mit Recht das beste Bildnis von Rubens nennt? Es ist um 1615 ganz von Rubens' Hand gemalt, gehört also der Periode an, die uns hier beschäftigt.

Aus derselben Zeit, vielleicht sogar aus demselben Jahre, besitzt die Münchener Pinakothek noch ein zweites, ganz eigenhändiges Bild des Meisters: Christus, dem die bußfertigen Sünder nahen. Zuvörderst die reuige Magdalena, die sich demütig vor dem Heiland neigt, hinter ihr der gläubige Schächer, der zur Rechten Christi den Kreuzestod erlitt, hinter diesem König David, von dem wenig mehr als das Haupt mit der Zackenkrone sichtbar ist, und dem Heiland zunächst der Apostel Petrus, der, von Mitleid über den Anblick des göttlichen Dulders ergriffen, die Hände zusammengefaltet hat. Die Gestalt des Heilands, namentlich der nackte Oberkörper, ist eine nur wenig veränderte Kopie derselben Figur auf dem Mittelbilde des Thomasaltars, mit dem auch die ganze Komposition verwandt ist. Nur ist die des Münchener Bildes noch fester geschlossen und durch die Einführung einer weiblichen Figur in ihrer Wirkung noch reizvoller geworden.



Perseus und Andromeda. Gemälde von P. P. RUBENS in der Eremitage zu St. Petersburg.

Wir denken dabei an Reiz in rein künstlerischer Bedeutung des Wortes, nicht etwa an den sinnlichen Reiz, der durch die Entblößung eines schönen weiblichen Körpers hervorgerufen wird. Auch Rubens selbst hat sicherlich nicht auf die Erregung der Sinne hingearbeitet. Er folgte nur den unbewussten, naiven Trieben seines künstlerischen Schaffensdranges, dem Schönheit der Körperformen — natürlich im Sinne des Rubens'schen Ideals — über alles ging. Einem heroisch gestalteten, hochgewachsenen und breitschulterigen Christus stellt er eine Magdalena von gleicher Körperkraft und Körperfülle als etwas durchaus Selbstverständliches gegenüber. Eine durch ihre Bußübungen bis zum Skelett abgemagerte Magdalena, wie sie gewisse italienische Quattrocentisten dargestellt hatten, wäre seinem gesunden Sinne ebenso unerträglich gewesen, wie eine durch den Kreuzestod ihrer Herrlichkeit völlig entäußerte und verkümmerte Christusgestalt. Selbst in der naturalistisch grauenvollsten Darstellung des Leichnams Christi, die Rubens gemalt hat, auf dem Bilde der Beweinung des Leichnams, der sich dem Beschauer, von den ausgestreckten Füßen gesehen, in einer schaudererregenden Verkürzung darbietet (im Museum zu Antwerpen), hat der Meister nicht versäumt, in der ganzen Körpergestaltung zu zeigen, daß wir einen Helden vor uns sehen, den Sieger über Hölle und Tod. Auch dieses Bild, das wie das Münchener Bild der bußfertigen Sünder auf Holz gemalt ist, ist, soweit wenigstens die Figuren in Frage kommen, eine eigenhändige Arbeit von Rubens aus den Jahren 1614 oder 1615.

In einigen Punkten überragt das Münchener Bild den Antwerpener Thomasaltar bei weitem. So hat zunächst das Antlitz Christi einen Ausdruck größerer Tiefe, Wärme und Anteilnahme als auf dem Thomasaltar. Vielleicht in wohlerwogener Absicht. Auf dem Thomasaltar wollte Rubens nach unserer Auffassung den Auferstandenen zeigen, der die Zweifler durch die Hoheit und Kälte seines Wesens straft, während auf dem Münchener Bilde der Heiland als Spender von Verzeihung und Gnade den reumütigen, sich in inbrünstiger Hingebung verzehrenden Sündern entgegentritt. Es scheint fast, als ob Rubens diese Absicht auch durch das Kolorit zum Ausdruck bringen wollte. Es ist glänzender, das Licht ist wärmer, und die Lokalfarben fließen dadurch zu einer engeren Verbindung zusammen, die dieses Bild zu einer koloristischen Perle macht. Wenn nicht der dünne, fast durchsichtige Farbenauftrag wäre, würde man geneigt sein, das Bild in die dreißiger Jahre, in die Zeit des blumigen Kolorits, zu versetzen.

Wenn wir weitere Umschau unter den Bildern halten, die Rubens in der Zeit von 1615—1618 ohne fremde Beihilfe gemalt hat, sind für seine Malweise während dieses Zeitraums zwei Darstellungen der Befreiung der Andromeda durch Perseus besonders typisch. Die eine, die etwa um 1615 gemalt worden ist, befindet sich im Berliner Museum, die andere, etwas später entstandene, in der Eremitage zu St. Petersburg (s. die Abb. S. 256). In der Komposition herrscht, trotz des schroffen Gegensatzes im Inhalt, dasselbe Prinzip wie auf dem Münchener Bilde der bußfertigen Sünder: die Gegenüberstellung von männlicher und weiblicher Kraftfülle im Äußeren, von der Überlegenheit des Siegers über eine seelisch oder körperlich Gerettete. Für die büßende Magdalena hat Rubens sogar dasselbe Modell benutzt wie für die befreite Andromeda. Die Malweise ist die von uns schon mehrfach charakterisirte: ein dünner Farbenauftrag, den bläuliche Schatten noch durchsichtiger machen, bei einem klaren Gesamtton.

Auf eine genauere, technische Analyse der Gemälde von Rubens aus seiner mittleren Periode wollen wir nicht eingehen, weil sie immer wieder auf den Kernpunkt unserer Untersuchung, auf die Frage, ob dieses oder jenes Gemälde von Rubens allein oder mit fremder Beihilfe gemalt worden ist, zurückführen würde. An Vorarbeiten dazu fehlt es nicht. Wenn wir von der älteren Litteratur absehen, kommt besonders der Maler H. Ludwig in Betracht, der in seinem Buche „Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister“ (2. Aufl., Leipzig 1893, W. Engelmann) Rubens' Malweise zu analysiren versucht hat. Er stützt sich dabei leider auf ein völlig unzulängliches Material und macht auch keinen Unterschied zwischen den auf Holz und auf Leinwand gemalten Bildern, deren Technik vielfach verschieden ist. Etwas Besseres, wenn auch nicht in der Form von Rezepten, bietet Th. v. Frimmel in seinem „Handbuch der Gemäldekunde“ (Leipzig 1894). Er unterscheidet bereits scharf zwischen den einzelnen Perioden und weist mit Nachdruck darauf hin, dass der durchsichtige Glanz, den die auf Holz gemalten Bilder von Rubens zeigen, in erster Linie der weißen Grundirung der Tafel verdankt wird, die dann mit einem von dünnflüssiger, bräunlicher Farbe gesättigten Pinsel in schnellen Strichen übergangen wurde, um dem soliden Malgrunde das blendende, ein Künstlerauge störende Weiß zu nehmen.



Centralbahnhof in Budapest.

BUDAPEST UND DIE MILLENNIUMS-AUSSTELLUNG.

MIT ABBILDUNGEN.



EM Wiener, der Budapest besucht, um die Millenniums-Ausstellung zu besichtigen, fällt es vor allem angenehm auf, in wie zielbewusster Weise in den letzten Decennien der Ausbau der Stadt am linken Donauufer durchgeführt wurde. Es ist nicht das planlose Herumtappen, das wir leider bei uns in Wien immer von neuem zu beklagen haben, durch welches die Regulirung der Stadt auf unbestimmte Zeit verzögert wird, und welches es verhindert, dass sich die Bevölkerung für die Arbeiten des Stadtbauamtes interessirt.

Fragen wir jedoch, wie man es in Budapest zu stande gebracht hat, so Außerordentliches zu leisten, so ergiebt sich, dass das Geheimnis des Erfolges in der Organisation liegt. Auch dort wäre es gewiss nicht möglich gewesen, die städtischen Organe aufzurütteln und sie zu bewegen, davon abzulassen, den alten Schimmel zu reiten, wenn nicht die Regierung die Initiative ergriffen und mit dem ihr eigenen Organisationstalente der Stadtregulirung die richtigen Bahnen gewiesen hätte. Von der Anschauung ausgehend, dass ein städtisches Bauamt zwar die ausführende und kontrollirende Behörde ist, nicht aber ein Organ, welches die Führung zu übernehmen hat, schuf die Regierung eine eigene Kommission, in welche Männer delegirt wurden, welche durch ihre Vertrautheit mit den Verkehrsbedürfnissen der Stadt, durch ihre Kenntnisse, durch Stellung oder Einfluss und vor allem durch ihren Sinn für die großstädtische Entwicklung der Hauptstadt Gewähr dafür leisteten, dass sie in der Lage sind, ihrer Aufgabe zu entsprechen. Diese Kommission wurde zur Hälfte von der Regierung, zur Hälfte von der Gemeinde ernannt und mit weitgehenden Vollmachten ausgerüstet.

Die Kommission ging von dem Gedanken aus, dass es notwendig sei, den Verkehr aus dem Herzen der Stadt, dem am linken Donauufer gelegenen alten Pest, das durch den Ring abgeschlossen war, durch eine Anzahl mächtiger Radialstraßen an die Peripherie hinauszuführen. Um aber die Bezirke untereinander durch eine Transversallinie zu verbinden, schuf man den äußeren Ring, der bei der Margarethenbrücke beginnt und unterhalb des Elevators den Strom wieder erreicht, wo seinerzeit eine Brücke den Verkehr nach dem rechten Donauufer leiten soll, wenn der dort unterhalb des Blocksberges projektirte Stadtteil ins Leben gerufen wird.

Durch die Schaffung eines Centralbahnhofes im Osten von Budapest ist dem Bedürfnisse einer Großstadt Rechnung getragen worden. Die zu demselben hinführende Radiallinie, die breite Kerepeser-Straße, schneidet die neueren Bezirke in zwei Hälften und weist schon heute einen ungeheueren Verkehr auf. Um denselben nicht am Museumsringe abzuschneiden, ist man gerade dabei, diese Straße durch die Altstadt bis zum Schwur-



Parlamentsgebäude in Budapest.

platz an der Donau fortzusetzen, wo ein Propeller die Verbindung mit Ofen herstellt.

Sehr günstig ist auch die Anlage des Tramwaynetzes, welches den Bedürfnissen der Bevölkerung mit Verständnis angepasst ist, und dessen sämtliche Linien jetzt für den elektrischen Betrieb eingerichtet werden. Nicht minder angenehm überrascht wird der Wiener durch die elektrische Untergrundbahn, die am Giselaplatze beginnt und unter der Andrassy-Straße in einer Viertelstunde zum Stadtwäldchen führt, in welchem die Millenniums-Ausstellung installirt ist. Diese Bahn wurde anlässlich der Ausstellung gebaut, um den Verkehrsbedürfnissen während derselben zu genügen, obgleich man sich bewusst war, dass sie sich später nicht rentiren werde. Man verstand es aber, die Gesellschaft zu zwingen, neben den vielen guten auch eine schlechte Linie herzustellen. So führt jetzt, außer den bereits früher bestandenen drei oberirdischen Linien, noch diese Tiefbahn zum Ausstellungsplatze. Rechnet man dazu ferner die vielen Omnibusse und sonstigen Fuhrwerke, so muss man zugeben, dass den Verkehrsbedürfnissen in reichlichem Maße entsprochen wurde. Wie beschämend für uns Wiener, wenn wir daran denken, dass zu unseren Ausstellungen in der Rotunde bisher nur eine Tramwaylinie den Verkehr vermittelte, die noch dazu nie mit der genügenden Anzahl Waggons ausgerüstet war.

Eine hervorragende Arbeit ist auch die Errichtung der Quaimauern, durch welche einerseits die Überschwemmungsgefahr gemildert wurde, während andererseits die schönen breiten Quaistraßen, im oberen Teile des Stromes auch noch namhafte Regulirungsgründe gewonnen wurden.

Wenn man die neuen Stadtteile von Pest mit ihren breiten Straßen durchwandert, kann man beobachten, dass verhältnismäßig viel Sinn für stilgerechte Bauten vorhanden ist. Sehr stark ist der Ziegelrohbau vertreten und zwar zumeist bei Gebäuden, welche erkennen lassen, dass sie einen tüchtigen Architekten zum Schöpfer hatten. Wohlthuend wirkt auch die Einflussnahme, welche die Kommission auf die Art der Verbauung nahm, und welche namentlich in der Andrassy-Straße zum Ausdrucke gelangte. Anfangs sind es hohe Häuser mit wuchtiger architektonischer Entwicklung wie sie für die schönste



Basilika in Budapest.



Industriehalle in der Millenniums-Ausstellung in Budapest

Straße einer Hauptstadt passen. Nach dem Octogon-Platz, beginnen Herrschafts- oder Privathäuser mit wenigen Stockwerken, und nach dem Rondeau finden wir villenartige, meist freistehende Häuser mit Gartenanlagen, die uns harmonisch zum Stadtwäldchen, bei dem die Straße endet, hinleiten.

In neuerer Zeit regt sich auch der Sinn für Kirchenbauten, der insbesondere in der mächtigen, am Waitzener Ring gelegenen Basilika zum Ausdrucke gelangte. Von außen ist dieser Dom fertig und wirkt durch seine ruhige Silhouette wohlthuend auf den Beschauer, namentlich wenn man vom St. Georgsplatz auf dem Ofener Festungsberge herabblickt. Auf die Vollendung des pompös ausgestatteten Innenbaues wird man jedoch wohl noch viele Jahre warten müssen.

Unter den alten Kirchen ist wohl die bedeutendste und interessanteste die Mathiaskirche auf dem Festungsberge in Ofen. Die ältesten romanischen Teile derselben stammen aus dem dreizehnten Jahrhundert, während die Vollendung in die spätgotische Periode fällt. Diese Kirche, welche von den Türken in eine Moschee verwandelt und später durch Anbauten von Häusern ganz verdeckt wurde, dankt der Millenniumsfeier ihre Restaurirung, welche vom Architekten, Professor *F. Schulek,* einem Schmidt-Schüler, der vormals auch bei der Restaurirung des Regensburger Domes beschäftigt war, in gelungenster Weise durchgeführt wurde. Durch die Beseitigung der Anbauten und den Ausbau der Kirche kommt dieselbe jetzt prächtig zur Geltung. Im Innern stört nur die etwas schwere Polychromirung, welche jener der Weißgärberkirche in Wien ähnelt. Dagegen sind die Fresken, welche Scenen aus der ungarischen Krönungsgeschichte



Burg Vajda Hunyad in Budapest

darstellen, soweit das Helldunkel eine Beurteilung zulässt, sehr gut.

Unter den neuen öffentlichen Bauten Budapests ist wohl am hervorragendsten der des Parlaments, für welchen eine Bausumme von fünfzehn Millionen Gulden in Aussicht genommen und dem Architekten *Steindl Jmre*, gleichfalls einem Schmidt-Schüler, übertragen wurde, der sich stark an seinen Meister anlehnte. Er wählte als Stil die italienische Gotik, wie sie in unserem Wiener Rathause zum Ausdrucke kam, und überwölbte den Centraldom mit einer Kuppel, gleich jener der Fünfhauser-Kirche in Wien. Obgleich der umfangreiche Bau, der eine starke Gliederung aufweist, viele schöne Details hat, wirkt seine Silhouette doch bei weitem nicht so günstig, wie jene des Wiener Rathauses. Die wohlthuende Ruhe, die in diesem größten Profanbaue unseres Meisters *Schmidt* liegt, die harmonische Gliederung aller Teile, die im Beschauer die Empfindung hervorruft, ein vollendetes Kunstwerk vor sich zu haben, das Auge und Gemüt gleich fesselt und keinerlei kritische Regung aufkommen lässt, dieses Gefühl der Andacht, das gerade die Meisterwerke der Gotik vor allen anderen zu erzeugen vermögen — ist dem Architekten des ungarischen Parlamentes, trotz seiner großen Begabung, hervorzurufen nicht gelungen. Ihm schwebte jedenfalls der von der Themse bespülte Westminster-Palast in London vor Augen, und deshalb stellte auch er seinen Bau knapp an die Donau, dieselbe prächtige Wirkung erhoffend. Da er aber die rückwärtige Front dem Strome zukehrte, während die Hauptfront auf einen großen Platz sieht, so hat der Beschauer immer das Gefühl, als ob das gewaltige Gebäude durch ein Versehen zu weit an den Strom geschoben worden wäre. Dieser Eindruck wird dadurch noch erhöht, dass die beiderseitigen Häuserfronten am Quai weit zurückstehen, und das Palamentsgebäude daher die Quaistraße unterbricht.

Von den Innenräumen dieses gewaltigen Palastes sind bisher nur jene Räume fertiggestellt worden, welche für die Millenniumsfeier benötigt wurden. Es ist das eine pompöse Treppenanlage, die vom Vestibule des Haupteinganges zum Centraldome mit seiner hohen Kuppel führt. Hier entfaltet sich eine farbenreiche Pracht, die durch den verschiedenartigen polirten Marmor, durch reiche Vergoldung und Polychromirung hervorgerufen wird. Peinlich berührte nur die Mitteilung des uns führenden Bauleiters, dass die bemalten Figuren, welche auf den Kapitälen der Pilaster stehen, die zwischen den Bogen angebracht sind, welche die Kuppel tragen, aus Zinkguss hergestellt wurden. Bei solchem Monumentalbau sollte doch so hervorragender Schmuck aus echtem Materiale hergestellt werden.



Dorfstraße in der Millenniums-Ausstellung in Budapest.

Wenden wir uns jedoch jetzt der Millenniums-Ausstellung zu, die im Stadtwäldchen untergebracht ist. Obgleich diesem Unternehmen, von der Begeisterung der ganzen Nation getragen, die reichlichste finanzielle Unterstützung des Staates zu Teil wurde, so wich man doch von der herkömmlichen Schablone ab, die in der Herstellung eines Riesenpalastes das Mittel erblickt, auf den Besucher fascinirend zu wirken. Dieses Vorgehen kann nur gebilligt werden; denn wenn auch in Ungarn in den letzten Jahrzehnten, dank der wohlwollenden Förderung seitens der Regierung, viele neue Industrieen geschaffen wurden und die alten zu ungeahnter Blüte gediehen sind, so hätte doch Ungarn nicht

erfolgreich mit den westlichen Kulturstaaten in die Schranken treten können. Man behielt daher den verhältnismäßig kleinen Industriepalast vom Jahre 1885 bei, installirte darin eine Anzahl Gruppen und errichtete außerdem im Parke mehr als hundert Pavillons, die Specialzwecken dienten. Diese Anordnung ist für den Besucher sehr anregend; er wird nicht erdrückt von endlosen Reihen verschiedenartigster Objekte und kann sich mehr dem ruhigen Genusse hingeben. Er sucht sich jene Pavillons aus, die für ihn Interessantes bieten und geht an den anderen vorüber oder wirft höchstens einen flüchtigen Blick hinein.

In ihrem Gesamtbilde macht die Ausstellung jedoch einen sehr angenehmen, harmonischen Eindruck. Man fühlt, dass die Direktion mit dem klaren Bewusstsein dessen, was man erreichen wollte, ihre Aufgabe durchgeführt hat; dabei wurde sie jedoch durch die schönen Anlagen des Stadtwäldchens wesentlich unterstützt, welche zwischen den mannigfachen Stilarten der Pavillons vermittelnd eintreten.

Den Glanzpunkt der Ausstellung bildet die historische Abteilung, welche auf einer Insel des großen Teiches untergebracht wurde. Betritt man vom Haupteingange bei der Andrassystraße den Ausstellungsraum und überschreitet die lange Brücke, dann erblickt man halb versteckt hinter Bäumen einen hochinteressanten gotischen Bau. Es ist dies die Nachahmung der Burg Vajda Hunyad, des Stammschlosses von Mathias Corvinus in Siebenbürgen. Wir treten über die Zugbrücke und gelangen in den Schlosshof, der uns ein Stück reizendsten Mittelalters vor die überraschten Blicke führt. Wenn wir nicht wüssten, dass wir es mit einer Nachahmung zu thun haben, wir würden glauben, den alten verwitterten Bau mit all seinen Reizen vor uns zu sehen. Und da stehen auch als Wächter die wettergebräunten Krieger in rotem Wams mit gelber Verschnürung, die Adlerfeder auf dem Kopfe und die blanke Hellebarde in der Hand. Wir blicken hinauf zu den verwaschenen Bemalungen an der Galerie und wieder herab zu dem Brunnen mit seinem defekten Heiligen, der wohl schon seit einem halben Jahrtausend auf das Getriebe zu seinen Füßen herniederschaut, und gelangen dann zu einem Platze, auf dem zwei echte türkische Zelte aufgeschlagen sind. Dahinter allerhand Kriegsmaterial, mit welchem der Zinnenwall armirt ist. Nach der andern Seite hin ist der Platz abgeschlossen durch einen romanischen Kirchenbau mit schönem Kreuzgange, an dem der Zahn der Zeit seine tiefen Spuren zurückgelassen. Es ist das schönste romanische Bauwerk, das Ungarn aufzuweisen hat.



Bosnisch-Herzegowinischer Pavillon.

Weiter schreitend, durch eine Baumgruppe von dem früheren Teile getrennt, kommen wir zu einem Palastbau aus der Barockzeit und glauben, dass hier Fischer von Erlach auferstanden ist, so sehr erinnert er an unseren Burgtrakt auf dem Michaelerplatze.

Betreten wir aber das Innere dieser Gebäudegruppe, als Repräsentanten der drei großen Stilrichtungen, so finden wir hier alle Schätze zusammengetragen, welche die Kirche und der Adel Ungarns aufzuweisen haben, streng chronologisch geordnet. Man bedauert, dass man der Besichtigung dieser Objekte, welche nicht nur historischen, sondern meist auch hohen Kunstwert besitzen, nicht so viel Tage widmen kann, wie man Stunden

bei ihnen verweilt. Aber noch ein anderes historisches Gebäude ist weiter nördlich zu finden, das irgend ein Rathaus nachahmt und die ungarische Hausindustrie birgt. Wir sehen darinnen Figuren bei allerlei Beschäftigungen. So den Töpfer, der auf der Drehscheibe arbeitet, den Schnitzer hölzerner Spielwaren, den Strohflechter etc. Nebstbei die Erzeugnisse der Hausindustrie, darunter die bekannten ungarischen und slavischen Buntstickereien. Sehr beeinträchtigt hat man aber diese der Arbeit des Volkes gewidmete Ausstellung dadurch, dass man auch Arbeiten adeliger Dilettanten aufnahm, die weder originell sind, noch Kunstwert besitzen.

Daneben liegt das ungarische Dorf, das geeignet ist, dem Fremden einen willkommenen Einblick in das Volksleben zu gewähren. Wir können der Direktion nur in hohem Maße dankbar dafür sein, dass sie diese Ausstellung anregte, an deren gelungener Durchführung sich alle Komitate beteiligten, indem sie durch Einheimische diese Häuser mit ihren Stallungen etc. ganz naturgetreu erbauen ließen. Wir sehen da das Haus der ungarischen Tiefebene sowohl als auch das der Karpathen; das ungarische, slovakische, rumänische, serbische und deutsche Haus, jenes der Sachsen in Siebenbürgen etc. Betreten wir das Innere dieser Häuser, dann finden wir sie ausgerüstet mit allem charakteristischen Hausrate. Figuren zeigen uns die Trachten der betreffenden Gebiete, wie sie mannigfacher wohl in keinem anderen Lande vorkommen.

Bietet der Anblick der Wohnstuben ein charakteristisches Bild des Kulturzustandes, dessen sich die Bewohner dieser Häuser erfreuen, so ist dies nicht minder in den Küchen der Fall, die sowohl die primitivsten als auch sehr vorgeschrittene Einrichtungen aufweisen. Wir können hier auch keramische Studien machen und manche Besucherin wird die Bäuerin um den Schatz an schönem Geschirr beneiden, der hier zur Schau gestellt ist. Als Hüter jedes Hauses ist ein Mann aus der betreffenden Gegend in Nationaltracht bestellt worden, der bereitwillig Auskunft erteilt auf die Fragen, die man an ihn richtet. Man kann nur bedauern, dass diese Kolonie nicht für ein ethnographisches Museum erhalten bleiben kann. Bei der nivellirenden Macht der Kultur, die auch in Ungarn unablässig in weitere Kreise dringt, wird Jahr für Jahr mehr abgebröckelt von dem Charakter des Volkes, von seinen Gewohnheiten, seinen Behausungen und Trachten. Heute ließe sich noch vieles retten, was in einigen Jahrzehnten unwiederbringlich verloren sein wird. Was wir in unseren Alpenländern erlebt haben, davor wird auch Ungarn nicht behütet werden, darum wäre es höchste Zeit für die Regierung, an die Schaffung eines Völkermuseums zu gehen, wie dies Berlin gethan und wie auch die bosnische Regierung in ihrem Museum in Sarajevo den Anfang gemacht hat. Einen wertvollen Stock hierzu gäbe die ethnographische Sammlung des Naturhistorischen Hofmuseums in Wien, dem sich dann vor allem die Typen unserer Länder anreihen müssten. Wieviel da zu finden wäre, das haben die Ausstellungen in Lemberg und Prag in den letzten Jahren gezeigt.



Pavillon der Papier- und Vervielfältigungs-Industrie

Doch bleiben wir bei unserem Thema. Zum ungarischen Dorfe gehört auch die Kirche, deren Inneres jedoch vom Grafen Eugen Zichy in Beschlag genommen



Pavillon des Kriegsministeriums

wurde, der bekanntlich eine Forschungsreise in die Länder östlich vom Kaukasus unternommen hatte, um die Urheimat der Magyaren aufzusuchen. Was er bei dieser beschwerlichen Fahrt gefunden, das bringt er hier zur Ausstellung. Es sind Waffen, Geräte, Kleider, Schmuck etc. aus allen Zeitepochen; darunter viele Ausgrabungen aus vorgeschichtlicher Zeit. Durch die typische Ähnlichkeit gewisser Formen glaubt dieser Forscher seine Ansichten belegen zu können. — Um die äußere Kirchenmauer herum befinden sich Buden, in welchen die verschiedensten Arbeiten der Hausindustrie zum Verkaufe ausgestellt sind, darunter auch eine keramische Abteilung, die unser besonderes Interesse erregte. Es sind Gefäße aus schwarzem, glasirtem Thon, die meist klassische Formen aufweisen. Leider geht die große Menge achtlos an diesen schönen Erzeugnissen vorüber.

Nicht weit davon steht auch der Pavillon der bosnisch-herzegowinischen Regierung. Er bietet ein anschauliches Bild der Landeserzeugnisse und der hohen Stufe, welche gewisse Industriezweige dort erreicht haben. In höchstem Grade anziehend ist die Abteilung, in welcher die Arbeiten der Staatsindustrieen und Fachschulen ausgestellt sind. Wir kennen ja die schönen Teppichwebereien, Arbeiten in getriebenem und ciselirtem Metall, die Gold- und Silber-Tauchirarbeiten etc. durch die Weihnachtsausstellungen in Wien. Vor diesem Pavillon, in kleinen Buden, ähnlich den orientalischen Bazars, sitzen Türken, welche Erzeugnisse der Kleinindustrie in Metall und Holz sowie Textilwaren zum Verkaufe feilbieten.

Hinter diesem Pavillon befindet sich das bosnische Haus, ein einstöckiges Gebäude, das uns im ersten Stocke fünf türkische Zimmer vorführt, die bei allen Besuchern hohes Interesse hervorrufen, da sie einen Einblick in das intime orientalische Leben gestatten. Wir finden hier die bekannten Holzplafonds mit aufgelegter Arbeit und teilweiser Bemalung, die durchbrochenen Wandverkleidungen, die umlaufenden Divans etc. Diese Gemächer sind mit Figuren in reichen Trachten ausgestattet, umgeben von Waffen und Hausrat.

Im Erdgeschosse sind mehrere Webstühle aufgestellt, an welchen bosnische christliche Mädchen in der originellen türkischen Tracht arbeiten. Es sind dies Schülerinnen der Textil-Fachschulen in Sarajevo, welche uns alle Arten von Teppichweberei in ihrem Entstehen zeigen.

Sehr anziehend ist auch der Pavillon der Seidenindustrie, da uns in demselben die ungarische Seidenraupenzucht in allen ihren Stadien vorgeführt wird, bis zum Gespinst und der Weberei. In einer besonderen Abteilung finden wir als Gegenüberstellung die chinesische Seidenerzeugung.

Ebenso lehrreich ist der staatliche Pavillon der Tabakfabrikation, in welchem außer den Rohprodukten auch die Herstellung der Cigarren und Cigaretten mittelst sinnreicher Maschinen gezeigt wird.

Solche Specialausstellungen, die alle das Gepräge eines abgeschlossenen Ganzen bilden und mit Geschick und Geschmack arrangirt sind, giebt es eine große Zahl. Wir verweisen nur auf die Landwirtschaft, das Forstwesen, den Weinbau, den Gartenbau, die Milchwirtschaft, die Traubenkultur, die Brauerei, das Fischereiwesen, die Zuckerindustrie, die Mühlenindustrie, den reizenden Jagdpavillon etc. Dass einzelne Großgrundbesitzer ihre eigenen Pavillons errichteten und in denselben ein umfassendes Bild ihrer Kulturen und Industrieen entrollten, sei nebenher erwähnt.

Die Maschinen-Industrie hat sehr umfassend ausgestellt; es ist das begreiflich, wenn man daran denkt,

dass Ungarn Weltfirmen, wie Ganz & Co., besitzt, die ihre eigenen Ausstellungsgebäude errichteten. Ein wahres Museum ist auch die Ausstellung der ungarischen Staatsbahnen. Wenn auch in der Maschinenhalle, dem zweitgrößten Gebäude am Ausstellungsplatze, die kleineren Maschinenfabrikanten vereint wurden, so war man doch durch das Prinzip der elektrischen Kraftübertragung, das in bedeutendem Maße zur Anwendung gelangte, mit der Aufstellung von Maschinen, die im Betriebe zu sehen waren, nicht an den Ort gebunden, wodurch das Pavillon-System gefördert wurde.

Von den übrigen Special-Ausstellungen wollen wir vor allem die Papier- und Druckindustrie erwähnen, die in hervorragender Weise vertreten ist, da in der großen Halle Buch- und Steindruckmaschinen aller Systeme fortwährend in Betrieb sind und auch eine Ausstellungs-Zeitung daselbst gesetzt und auf einer Rotationsmaschine gedruckt wird. Die im gleichen Pavillon untergebrachte photographische Ausstellung überrascht durch die Fülle künstlerischer Leistungen, die auch mitunter durch ihre Dimensionen sich auszeichnen. — Den Vertretern der Presse ist ein komfortables Heim gewidmet.

Nicht minder anziehend sind die Pavillons für Post- und Telegraphenwesen, für Flussschiffahrt und -Regulirung, für Minenwesen, für Meteorologie, für Feuerwehr, für Turnwesen, für Unterricht, für Kinder-Erziehung, für Gesundheitspflege etc. Im Pavillon für Justiz, wird durch Wandgemälde das Justizwesen in der guten alten Zeit veranschaulicht, wo noch die Folter in mancherlei Gestalt zur Anwendung kam, und dem das moderne Prinzip der Justiz und des Gefängniswesens, sowie die Beschäftigung der Sträflinge gegenübergestellt.

Ein weiter Raum ist auch dem Heereswesen durch Pavillons für Heeresausrüstung und ungarische Landwehr gewidmet. An der Spitze steht jedoch der große Bau, der vom Reichs-Kriegsministerium errichtet wurde. Mit ungeheurem Fleiße ist in der anschaulichsten Weise der gegenwärtige Stand der Ausrüstung der gemeinsamen Armee und der Kriegsmarine zur Darstellung gebracht, wogegen in anderen Sälen die frühere Entwicklung des Heeres gezeigt und manche kostbare Reliquie zur Schau gestellt wird. Diese Musterausstellung wirkt um so angenehmer auf den Beschauer, als hier alle Aufschriften auch in deutscher Sprache angebracht wurden, während sonst im ganzen Ausstellungsraum nur ungarische Tafeln zu sehen sind. Dieser Ausfluss von Chauvinismus ist um so weniger am Platze, als ja Ungarn die ganze Welt zu Gast geladen hat und daher wenigstens die deutsche Sprache, als die nächstliegende Weltsprache, hätte berücksichtigt werden können. Übrigens sei hierbei bemerkt, dass man im Ausstellungsgebiete überall auf eine deutsche Frage eine deutsche Antwort erhält.

Dass die Hauptstadt Budapest sich bemüht hat, in eigenem Pavillon lehrreich auszustellen, ist begreiflich. Alle Zweige der städtischen Verwaltung sind daher gut vertreten, namentlich aber der baulichen Entwicklung der Residenzstadt ein breiter Raum gewidmet. Hier ist auch das viel besprochene Bild von Benczur, die Befreiung Ofens von der türkischen Invasion, aufgestellt.

Kroatien hielt es für nötig, seine Selbständigkeit zu wahren und seine Ausstellung in einem eigenen großen Gebäude unterzubringen, das man nicht ungern durchwandert, da es manches Sehenswerte birgt.

Die gegenüberliegende Kunsthalle ist interessant, soweit sie Objekte früherer Kunstepochen zur Anschauung bringt Die modernen Arbeiten lassen weder durch Quantität noch durch Qualität ahnen, welch hohe Stufe Ungarn auf dem Gebiete der Malerei einnimmt.

So wären wir denn auf unserem Rundgange bei der großen Industriehalle, dem Vermächtnisse der Landesausstellung im Jahre 1885, angelangt. Beim Betreten derselben fällt uns vor allem der Pavillon des mährischen Wollfabrikanten Carl Löw auf, der auch auf ungarischem Boden Fabriken besitzt. Dieses Objekt, das sich in drei Räume teilt, ist mit seltenem Geschmacke und großem Kostenaufwande ausgestattet und wohl das gelungenste Interieur der Ausstellung.

Durchwandern wir die Industriehalle, so finden wir umfangreiche Abteilungen der Bekleidungs- und Lederindustrie, schöne keramische und Glaswaren und alle jene Objekte, welche sich in den Special-Pavillons nicht unterbringen ließen. Hier ist auch die Möbel-Industrie, verbunden mit der Dekoration von Wohnräumen, zu finden. Es wurde eine große Zahl von Interieurs errichtet, die manches Gute aufweisen, aber doch das Gefühl zurücklassen, dass auf diesem Gebiete in Wien viel Besseres geschaffen wird.

Schließlich sei noch erwähnt, dass eine eigene Festhalle erbaut wurde, die sehr stark in Anspruch genommen wird, da ja in Bethätigung der bekannten ungarischen Gastfreundschaft in unablässiger Folge daselbst Empfänge und Bankette abgehalten werden, für welche, wie man uns mitteilte, eine sehr hohe Summe in das Budget eingestellt wurde.

Wir sind überzeugt, dass jeder unbefangene Besucher der Millenniums-Ausstellung dieselbe sehr befriedigt verlassen wird, da sie ihm viele interessante Anregungen bietet. Er wird das Gefühl mitnehmen, dass er es hier mit dem Werke eines selbst- und zielbewussten Volkes zu thun hat, das mit allen Mitteln darauf lossteuert, die westlichen Industriestaaten bald einzuholen. Bei der Unterstützung, welche dieses Bestreben bei der ungarischen Regierung in unbegrenztem Maße findet, steht wohl zu erwarten, dass das Ziel in absehbarer Zeit erreicht werden wird. Dies sollte aber auch für unsere Regierung eine Mahnung sein, der heimischen Industrie mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden, als das leider geschieht. *FRIEDRICH JASPER.*

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











JAN MOSTAERT.

VON *GUSTAV GLÜCK.*

MIT ABBILDUNGEN.



DER Ruhm Jan Mostaert's, des Meisters, der uns nach allem, was wir von ihm hören, als der Hauptvertreter der Haerlemer Malerschule in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erscheint, hat ein seltsames Schicksal gehabt. Zu seiner Zeit hochgeschätzt bei Vornehm und Gering, hat Mostaert noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts einen liebevollen Biographen in seinem Landsmann Van Mander gefunden; im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts kommt sein Name nur mehr bei einigen Gemäldeauktionen vor, um bald gänzlich zu verschwinden. In unserem Jahrhundert hat man den Namen wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen, um mit ihm einige Bilder zu taufen, von denen man nicht weiß, warum sie gerade so und nicht anders benannt werden sollen.

Wenn wir die Hoffnung nicht aufgeben wollen, einmal gegenwärtig unbenannte oder fälschlich benannte Gemälde als Werke seiner Hand nachweisen zu können, so gilt es, sich sein Leben und seine Kunstweise nach den verlässlichsten Quellen zu vergegenwärtigen. Eine solche bietet uns nebst einigen wenigen Urkunden die Lebensbeschreibung des Carel Van Mander,[1]) der über Mostaert besonders gut unterrichtet gewesen sein muss, da er sowohl einen betagten Schüler des Meisters Albert Simonsz (Ausg. von 1618, fol. 128b), als auch einen Enkel Mostaert's, den Herrn Niclaes Suycker, Schulzen von Haerlem, kannte und gewiss der Mann war, sich für sein Werk die persönliche Bekanntschaft mit diesen Leuten zu nutze zu machen. Ohne zwingende Gründe wird man daher seine Angaben bezüglich unseres Meisters im wesentlichen kaum bezweifeln dürfen.

Mostaert entstammt einem altadeligen, in Haerlem ansässigen Geschlechte. Seine erste künstlerische Ausbildung erhielt er bei dem Haerlemer Maler Jakob Janszen,[1]) den Van Mander als „eenen redelyck goet Schilder" bezeichnet. Mostaert's Lehrzeit fällt in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts; er hat weder Albert Van Ouwater noch Geertgen tot St. Jans mehr gekannt (Van Mander 1618, fol. 128b). Im Jahre 1500 war er schon selbständig thätig: für die Groote Kerck wird in diesem Jahre bei ihm ein größeres Altarwerk mit Darstellungen aus der Legende des h. Bavo bestellt (Van der Willigen, p. 54).

Bald nach dieser Arbeit scheint er Haerlem auf längere Zeit verlassen zu haben. Er trat in den Dienst der kunstsinnigen Margarethe von Österreich, der Tochter Maximilian's I. Ob er volle 18 Jahre an ihrem Hofe zugebracht hat und ihr nach allen ihren Residenzen gefolgt ist, wie Van Mander weiter angiebt, lässt sich mit Sicherheit nicht ausmachen, da urkundliche Nachrichten fehlen. Den Titel eines Hofmalers Margarethen's führten in dieser Zeit Jacopo de' Barbari und nach ihm Barend van Orley; gleichwohl mag unser Maler das Amt eines valet de chambre oder dergl. bekleidet haben, wozu ihn seine adelige Geburt und seine vornehmen Sitten besonders befähigen mochten. Dass er in irgend welchen Beziehungen zu Margarethen gestanden hat, müssen wir dem Van Mander glauben, da er berichtet, er habe im Besitze der Nachkommen Mostaert's eine Urkunde gesehen, worin die Regentin ihn zu ihrem Edelmann ernannt habe. Jene Annahme bestätigt überdies die urkundliche Nachricht von einem Porträt von Margarethen's zweitem Gemahl Philibert von Savoyen, das Mostaert nach dem Leben, also noch vor dem 1504 erfolgten Tode des Herzogs gemalt hat. Im Jahre 1520 schenkte der Maler dies Bildnis seiner Gönnerin, wofür er anfangs 1521 die ansehnliche Gratifikation von 20

1) Auf die nützliche Ausgabe von H. Hymans (Le livre des peintres, Paris 1884) sei hier ein für allemal verwiesen.

1) Über ein heute verschollenes Werk dieses Jakob Janszen, ehemals in der Groote Kerck zu Haerlem, vgl. Van Mander, ed. De Jongh 1768 I, 162 Anm. In den Urkunden finden wir ihn 1503 beim Verkauf eines Hauses erwähnt; 1509 vermacht er 40 rhein. Gulden der Kirche (Van der Willigen, Les Artistes de Haerlem 1870, 45 und 55).

Philipps-Gulden erhielt; vielleicht war es ein Abschiedsgeschenk; denn in den erhaltenen Ausgaberechnungen der Fürstin kommt sein Name nicht weiter vor.[1]) Für Mostaert's 18 Jahre währenden Aufenthalt am Hofe Margarethens bliebe aber immerhin der Zeitraum von 1500 bis 1520 offen. Auch die Erzählung, Mostaert habe einen Antrag Mabuse's zur Mithilfe an einem Altarwerk für die Praemonstratenserabtei in Middelburg abgelehnt, mit der Motivirung, dass er im Dienste einer so hohen Herrin wie Margarethe stünde, stimmt dazu; denn thatsächlich muss das genannte Altarwerk in den Jahren vor 1521 entstanden sein, weil Dürer auf seiner niederländischen Reise (Tagebuch ed. Leitschuh, 70) es als vollendet erwähnt.

Mostaert ist dann wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt, wo er hochgeehrt lebte und oft Besuche von „hohen Herren" erhielt — eine seltene Auszeichnung für einen Maler in damaliger Zeit. In hohem Alter hat er sich noch zur Übernahme eines bedeutenden Auftrags entschlossen; zur Ausführung eines Altarwerks für die Pfarrkirche von Hoorn scheint er 1550 mit seinem Sohne dahin übersiedelt zu sein (Van der Willigen, 229).

Das lange Leben Mostaert's fällt in eine für die Geschichte der niederländischen Malerei höchst inhaltsvolle Zeit. In seiner Jugend mag er noch unter dem Eindruck der letzten Nachfolger des Albert van Ouwater und des Geertgen tot St. Jans gestanden haben. In seinem reiferen Mannesalter bricht sich eine neue Richtung Bahn, die hauptsächlich durch einen neuerlichen Impuls zum Naturalismus bezeichnet ist, der in der Wahl des Charakteristischen bis zum Karikaturenhaften seinen Ausdruck findet. Schließlich dürfte er in seinem späteren Mannesalter von der Geschmacksrichtung der Romanisten schwerlich ganz unbeeinflusst geblieben sein.

In den spärlichen Beschreibungen und Erwähnungen von Gemälden Mostaert's, die sich in Van Mander's Biographie finden, können wir diese Wandlungen nur ahnend verfolgen. Es ist eine bunte und zufällige Auswahl aus den, wie es scheint, einen sehr reichen Stoffkreis umfassenden Werken des Malers. Natürlich nehmen die Gemälde religiösen Gegenstandes in dieser Aufzählung den größten Raum ein. Da werden ohne nähere Beschreibung genannt: eine vielgerühmte „Kerstnacht" (Geburt Christi), ein h. Christoph und ein h. Hubertus, beide in reicher landschaftlicher Umgebung, eine h. Sippe („S. Anna gheslacht").[1]) Mehr hören wir von einem Ecce Homo in lebensgroßen Halbfiguren (also etwa ähnlich den bekannten Kompositionen von Hieronymus Bosch und Quinten Metsys). Einige Köpfe hatten darauf ausgesprochen porträtmäßigen Charakter; die Tradition nannte dem Van Mander noch den Namen eines der Modelle, die dem Künstler zu den Häschern Christi saßen, eines gewissen Pieter Muys, von grotesken Zügen und mit pflasterbedecktem Kopfe. In gleichzeitigen Werken der Haerlemer Malerei finden wir analoge Figuren wieder, wie die Gestalten der aussätzigen, pflasterbedeckten Häscher auf der Dornenkrönung des Calcarer Altarwerks von Jan Joest und auf der Kreuzschleppung des Retablo der Kathedrale von Palencia von Juan de Olanda.[2]) Sie können uns die grell naturalistische Wirkung einer solchen Gestalt veranschaulichen. Ebenfalls eine Komposition in lebensgroßen Halbfiguren war eine „Vertreibung der Hagar", bei welchem Bilde Van Mander die phantastischen Kostüme besonders rühmend hervorhebt. In diese Reihe gehört noch ein von Van Mander nicht erwähntes Bild, das 1662 im Haag versteigert wurde;[3]) es enthielt die Darstellung des guten Hirten, eines in dieser Zeit höchst seltenen Motivs, das mir nur noch in einem ebenfalls altholländischen, etwa dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehörenden Gemälde von nicht großem Kunstwert im Kunstkabinet zu Bonn begegnet ist.

Diese Werke kann man sich noch im alten, vom Romanismus unberührten Stil ausgeführt denken. Anders steht es mit einem Gemälde, das uns in den mythologischen Stoffkreis führt. Es ist dies ein Göttergelage („een Goden bancket"), bei welchem die Discordia mit dem Apfel erscheint und Verwirrung unter die versammelten Götter bringt. Ein solcher Stoff ist vor dem Eindringen italienisirender Kunstweise in den Niederlanden nicht denkbar. Ebenfalls in diese letzte Zeit seines Wirkens gehört offenbar ein von ihm unvollendet hinterlassenes Gemälde, dessen Gegenstand unklar erscheint: eine „westindische" Landschaft mit fremdartigen Gebäuden, Häusern und Hütten, Felsen und vielen nackten Figuren.

Wir wissen nicht, wie weit Mostaert in dieser neuen „antikischen" Manier gegangen ist; ob er es wohl so weit darin gebracht hat, wie sein begabter Landsmann Jan Scorel, der ja auch in den guten alten Traditionen aufgewachsen war, wie er? Wir wollen es für ihn nicht hoffen. Vielleicht hat er nur zögernd dem

---

1) Vgl. die von Pinchart (Compte rendu des séances de la commission royale d'histoire, IV. Serie, 11. Bd., 218) in den Ausgaberechnungen Margarethen's gefundene Notiz vom Januar 1521: „A ung painctre qui a présenté à Madame une paincture de feu Notre Seigneur de Savoye, faict au vif, nommé Jehan Masturd (sic!) XX philippus". Das Werk scheint sich im Inventar der Kunstsammlungen Margarethen's wiederzufinden (vgl. Jahrb. der kunsthistor. Samml. des ah. Kaiserhauses III: entweder Nr. 19 oder Nr. 113).

1) 1662 im Haag versteigert, vgl. Obreen's Archief V, 296: 50. „Het geslacht van St. Anna geschildert by den Ouden Mostert" (so zum Unterschied von den spätern Frans und Gillis Mostaert).

2) Auf das letztgenannte Werk war Herr Geheimrat Justi so gütig mich aufmerksam zu machen. Es ist von Laurent (Nr. 1805) photographirt.

3) „Een Christus met een lam op syn rugge, geschildert by den Ouden Mostert" (Obreen's Archief a. a. O.).

Zeitgeschmack nachgegeben. Verdächtig ist freilich das Lob Heemskerck's, der von ihm sagte, er ginge ihm weit über alle Alten, die er gekannt habe.

Am meisten rühmt van Mander den Meister im Bildnis- und im Landschaftsfach, in jenen beiden Fächern, in denen die Holländer selbst noch in der ärgsten Verfallzeit Großes und Rühmliches geleistet haben. Als Bildnismaler war Mostaert besonders in Hofkreisen sehr beliebt. Sein Porträt Philiberts II. von Savoyen haben wir schon erwähnt. Offenbar nach älteren Originalen malte er Jacobaea von Bayern und ihren letzten Gemahl Frank von Borsselen; diese Bildnisse sind heute verschollen. Ein sehr interessantes Selbstporträt werden wir noch später zu besprechen haben. Ein einziges Bildnis des Meisters, das Philipps des Schönen, des Bruders Margarethens, ist uns in Stichen von Cornelis Visscher und Pieter de Jode erhalten; leider geben diese uns keinen Fingerzeig für die Kunstweise des Meisters; denn die Stecher haben das alte Original so frei im Stil des 17. Jahrhunderts verarbeitet, dass von der Eigenart des alten Malers so gut wie nichts mehr zu erkennen ist.

Zu dem Bilde, das wir uns nach diesen Nachrichten von Mostaert's Kunstweise machen können, wollen nun die Gemälde, die seit Waagen in Galeriekatalogen und Handbüchern seinen Namen führen, ganz und gar nicht passen.[1]) Nichts spricht bei dem trefflichen Künstler, dessen Hauptwerke die Schmerzensmutter in Brügge, die „Deipara Virgo“ in Antwerpen und die Anbetung der Könige in der Lübecker Marienkirche sind, für Haerlemer Ursprung; überhaupt ist er seiner Kunst nach kein Holländer, sondern er gehört in den großen Kreis von Schülern, den Gerard David in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Brügge um sich versammelte. Er schließt sich eng an den späteren Stil dieses Meisters an, der längliche Typus seiner Frauenköpfe, seine reizenden Landschaften erinnern sehr an seinen Lehrer, dem er in einigen Werken zum Verwechseln ähnlich ist und von dem er sich hauptsächlich durch den warmen, bräunlichen Ton und die ungemein weiche Modellirung unterscheidet. Sein Stoffkreis ist ein gänzlich anderer als der Mostaert's, wie wir ihn eben kennen gelernt haben. Auch als Bildnismaler begegnet man ihm höchst selten.[2]) Vielleicht bringt uns einmal die belgische Lokalforschung aus den noch zu wenig durchsuchten Brügger Archiven den Namen des begabten Anonymus, bis dahin mag er immerhin den Namen des „Waagen'schen Mostaert“ führen, dem Manne zu Ehren, dessen Verdienst man hauptsächlich die erste Kenntnis seiner Werke zu danken hat.

Es ist seltsam, dass von einem Meister, dessen Thätigkeit mehr denn ein halbes Jahrhundert umfasst, gar keine Werke sich mehr erhalten haben sollten. Oder sollten wir den lobenden Urteilen der Heemskerck und Van Mander keinen Glauben schenken und den vielgepriesenen Meister als eine ephemere Erscheinung ansehen, deren Andenken die Nachwelt nicht mehr zu bewahren braucht? Ich glaube kaum. Eine große Anzahl von bedeutenden anonymen Werken der altniederländischen Malerei giebt ja noch immer dem Forscher schwer zu lösende Rätsel auf. Unter diesen wird man Umschau halten müssen.

Ich wage es hier, auf eine Möglichkeit hinzuweisen, die sich mir immer und immer wieder aufgedrängt hat, ohne dass ich sie zur Gewissheit zu erheben vermocht hätte.

Die Vermutung geht von jenem von Van Mander beschriebenen Selbstporträt aus. Es war eine von seinen allerletzten Arbeiten: er hatte sich dargestellt fast ganz en face, die Hände in einandergelegt, vor ihm lag ein Rosenkranz, hinter ihm erblickte man eine „natürliche“ Landschaft. In der Luft thronte Christus als Richter und urteilte über den nackt (also als ψυχή) vor ihm knieenden Meister. Auf der einen Seite stand der Teufel, auf der andern kniete ein Engel, der bei dem göttlichen Richter für den Meister Fürbitte einlegte.

Es ist nicht leicht, sich von diesem Bilde eine klare Vorstellung zu machen. Wohl ist bei Porträts seit Memling landschaftlicher Hintergrund mit einzelnen genrehaften Figuren nichts seltenes; allein eine ausführliche Darstellung im Hintergrunde eines Bildnisses anzubringen, ist etwas meines Wissens in der niederländischen Malerei der Zeit ganz vereinzeltes, weshalb wir wohl ein Recht haben, Mostaert selbst diese glückliche Erfindung zuzuschreiben.

Dieselbe merkwürdige Kompositionsweise ist mir allein in einem herrlichen Brustbilde des Brüsseler Museums (108a, 88:55 cm) begegnet, das uns nicht nur eine deutliche Vorstellung von der Anordnung des beschriebenen Selbstporträts, sondern auch, wie ich glaube, einen sicheren Hinweis darauf geben kann, in welchen Werken wir den Geist und die Hand unseres Mostaert zu suchen haben (vergl. die Abbildung).

Dargestellt ist ein ältlicher bartloser Mann in sehr vornehmer Tracht; die mit weißen Handschuhen bekleideten Hände halten den Rosenkranz und ruhen auf einem reichgestickten Kissen. Hinter dem Dargestellten erblickt man rechts Teile eines Schlossgebäudes, links eine reizende Landschaft. In der Scene, die in kleinen Figuren in dieser dargestellt ist, erkennt man auf den ersten Blick die Verkündigung der Sibylle an Kaiser

1) Zweifel haben schon Scheibler, Woermann (Gesch. d. Malerei II, 530) und mit eingehenderer Begründung, auf die ich hier verweise, Stiassny (Repertorium für Kunstw. XI, 379 Anm.) geäußert.

2) Mir ist nur ein Porträt bekannt, das ich mit Scheibler nach der Übereinstimmung mit dem Stifterbildnisse auf dem Lübecker Triptychon für seine Arbeit halten möchte, ein männliches Porträt des Museums zu Antwerpen (460, dem Van Orley zugeschrieben). Das männliche Bildnis der Wiener Galerie ist trotz des übereinstimmenden Urteils von Waagen und Scheibler nicht von seiner Hand.

Augustus. Auch hier also wieder eine himmlische Scene: in den Lüften thront auf Wolken Maria mit dem Kinde, das das Kreuz hält, umschwirrt von vielen reizenden nackten Engelchen. Ein größerer bekleideter Engel fliegt vom Thron der Mutter Gottes weg zur Erde herab und trägt in der Hand eine offene mächtige Pergamentrolle mit drei großen Siegeln. Unten auf dem Sandboden des Schlossplatzes kniet Kaiser Augustus, neben ihm steht die wahrsagende Sibylle und das Gefolge. Auch im Schloss wird man auf die wunderbare Erscheinung aufmerksam und blickt aus den Fenstern und vom Balkon erstaunt aufwärts. Auf dem Gesimse eines von gotischen Ranken umsponnenen Pfeilers erblickt man das Wappenschild des Dargestellten (einen goldenen, blaubewehrten Löwen auf rotem Grund enthaltend,[1]) das von zwei Putten getragen wird, während drei andere Helm und Lanze, die Insignien des Ritterstandes, herbeischleppen.

Eine eigentümliche Mischung von Realismus und Phantastik beherrscht dieses seltene Werk und macht seinen ihm eigenen poetischen Zauber aus. Der Ausdruck des etwas bigotten, wenig geistvollen Kopfes ist wahr und ungesucht, die Modellirung des Fleisches und der Gewandung sehr eingehend und weich, ohne eckige oder brüchige Linien. Einen phantastischen Eindruck macht die Architektur, voll Poesie ist die Wiedergabe der himmlischen Erscheinung, reizvoll die zarte, duftige, wie aus leichtem Dünensand aufgebaute Landschaft, voll Leben und natürlicher Bewegung sind die kleinen Figuren des Hintergrundes. Das Bild ist bei vollem Tageslichte gemalt, aber nicht in dem warmen Lichte südlicher Sonne, sondern in dem kühlen, bläulichen eines nordischen Himmels, der mit einer feinen, weißen, flaumigen Wolkenschicht bedeckt ist. Die Farbengebung neigt daher zu helleren und kühleren Tönen, ist aber gleichwohl sehr harmonisch.

JAN MOSTAERT: Altarflügel mit dem Heiligen Petrus und dem Stifter im k. Museum zu Brüssel.

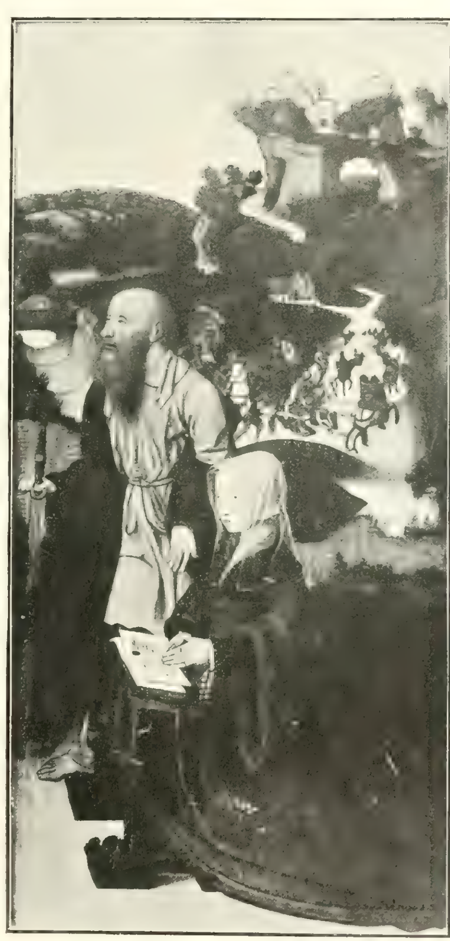
Die Frage nach dem Urheber, die bei dem hohen Kunstwert des Gemäldes wohl manchen Forscher beschäftigt haben mag, ist noch unbeantwortet. Einmal ist von einem bedeutenden Kenner der Name des Herri Bles genannt worden, aus dem sich die neuere Forschung bemüht, eine ganz chamäleonartige Künstlererscheinung zu gestalten. Niemand hat aber diesen Einfall ernst genommen.

Ob nun der anonyme Maler dieses Bildnisses nicht mit unserm Jan Mostaert identisch sein könnte, ist eine Frage, die ich hier ernstlich aufwerfen möchte. Außer der erwähnten auffallenden Ähnlichkeit der Kompositionsweise stimmt noch zu dem Bilde von Mostaert's Kunst, das wir aus Van Mander's Biographie gewonnen haben, die Trefflichkeit des Porträts und der Landschaft, die Zeit der Entstehung, die wir nach den Trachten und der noch von Renaissance unberührten Spätgotik der Architektur in die beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts versetzen können, und der für einen Hofmaler passende Umstand, dass hier offenbar eine hochgestellte Persönlichkeit dargestellt ist. Endlich scheint mir, was auch schon von anderer Seite bemerkt worden ist, in dem Brüsseler Porträt das Werk eines Holländers vorzuliegen. Freilich Malweise, Kolorit und Durchbildung von Porträt und Landschaft sind so eigenartig, dass man mit Bestimmtheit nicht auf die Entstehung in einer lokalen Schule schließen kann. Allein der Holländer verrät sich hier mit ziemlicher Sicherheit an den weiblichen Kopf-

1 Die Deutung des Wappens ist mir trotz Einholung sachverständigen Urteils nicht gelungen.

typen: wer die Bilder eines Geertgen oder Jakob Cornelisz daraufhin angesehen hat, wird in den weiblichen Köpfen unseres Bildes Verwandte erkennen; auch hier die zarten Köpfchen mit der hohen Stirn, den kleinen, runden, hervorquellenden Augapfeln, dem Stumpfnäschen und dem besonders bezeichnenden zurückweichenden, fast verkümmerten Kinn.

Dieselben Eigenschaften finden wir wieder in zwei aus der Sammlung d'Arenberg stammenden Flügelbildern derselben Galerie (107 und 108, jedes 79:37 cm), die schon Fétis als Werke derselben Hand erkannt hat, was ein Vergleich mit dem daneben hängenden, eben besprochenen Bildnisse bestätigt (s. die Abbild.). Die beiden Tafeln — offenbar Reste eines größeren Altarwerks, dessen Mittelbild verloren ist — enthalten die Porträts des Stifters und der Stifterin mit den Schutzheiligen Petrus und Paulus; im Hintergrund der einen sieht man wieder in kleinen Figuren die Verkündigung der tiburtinischen Sibylle, in dem der andern die Bekehrung Pauli. Merkwürdigerweise fehlt hier bei der Darstellung der Verkündigung der Sibylle die himmlische Erscheinung der Madonna, was Fétis vielleicht richtig durch eine Beschneidung des oberen Bildrands der Tafeln erklärt.



JAN MOSTAERT: Altarflügel mit dem Heiligen Paulus und der Stifterin im k. Museum zu Brüssel.

Auf drei andere Porträts des Meisters macht uns der Katalog der Berliner Galerie von 1891 aufmerksam. Das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren im Museum zu Berlin (59, 42:29 cm) ist etwas breiter behandelt und weist mehr Helldunkel auf, da es ohne landschaftlichen Hintergrund, also im Zimmer gemalt ist; in den übrigen Details zeigt es aber sicher die Hand des Brüsseler Anonymus. Näher steht den Brüsseler Bildern das Porträt eines jungen Mannes in der Sammlung der Frau Hainauer in Berlin, das auf der Rückseite von späterer Hand als „heer Joost van Bronkhorst, Heer van Bleyswyck" bezeichnet ist. Da die Bronckhorst eine vornehme holländische Familie waren, kann auch diese Aufschrift für die holländische Herkunft unseres Meisters sprechen. Der landschaftliche Hintergrund ist hier nur durch einige genrehafte Figuren belebt.

Das dritte und wichtigste der vom Berliner Katalog angeführten Werke, das männliche Bildnis der Royal Institution zu Liverpool,[1]) habe ich leider noch nicht sehen können. Einer ausführlichen Beschreibung, die ich der Güte des Herrn Geheimrat Justi verdanke, entnehme ich, dass es dieselbe Person darstellt, wie das Brüsseler Porträt; nur ist der Dargestellte hier jünger, Züge, Tracht und Stellung sind dieselben; die Umgebung ist hingegen ganz anders. In der Landschaft des Hintergrundes sieht man rechts ein auf hohem Berge gelegenes Schloss, unten im Thale Jagdscenen und eine Gesellschaft, die im Grünen lagernd ein Jagdfrühstück einnimmt. Weiter vorn kniet der h. Hubertus vor dem weißen Hirschen, der auf der Stirn ein Kruzifix trägt, auf das aus einer Lichtöffnung mit gelbrötlichem Schein ein Strahl fällt. Die Anordnung ist also eine ähnliche, wie auf dem Brüsseler Bilde, wenn auch die Vision hier durch den Lichtstrahl ersetzt ist. Man erinnert sich, dass auch Mostaert in einem von Van Mander erwähnten Werke den h. Hubertus in einer Landschaft dargestellt hat. Von dem Aufenthalt des Malers am Hofe zeugt die genaue Kenntnis höfischen Jagdlebens, das mit großer Ausführlichkeit geschildert ist.

1) Beschrieben von Waagen, Treasures of Art IV, 236. Es galt damals als Selbstporträt des Lucas van Leyden. Burger sah es auf der Manchester-Ausstellung (Trésors d'Art, 241 Anm.).



Jan Mostaert: Männliches Brustbild im k. Museum zu Brüssel.

Im Depot des Berliner Museums befindet sich noch ein weibliches Porträt des Meisters[1], das in dem landschaftlichen Hintergrunde wieder eine Verkündigung der Sibylle darstellt, deren Komposition ganz mit der des Brüsseler Porträts übereinstimmt.

Endlich glaube ich in einem männlichen Bildnis zu erkennen. Am nächsten ist es dem Bildnis der Sammlung Hainauer verwandt.[1])

Diese Porträts machen uns neugierig auf Historienbilder des Meisters. Leider kann ich bisher nur eines nachweisen (s. die Abb.). Es ist dies die kleine Anbetung der Könige im Rijksmuseum zu Amsterdam (533, 47:22,5 cm),



JAN MOSTAERT: Anbetung der Könige im Rijksmuseum zu Amsterdam.

mit landschaftlichem Hintergrund, das 1892 mit der Sammlung Hoech in München unter dem Namen Holbein's d. Ä. versteigert worden ist, ein Werk des Anonymus ein Werk, das noch ganz der andächtige Zauber des 15. Jahrhunderts durchweht, wenn gleich seine Entstehung nicht vor Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen ist.

1) Den Hinweis auf dieses Gemälde, sowie eine Photographie desselben verdanke ich meinem Freunde Dr. Fritz Wagner in Berlin.

1) Eine Abbildung giebt der Auktionskatalog (Nr. 94). Auch Herr Geheimrat Justi erkennt, wie er mir mitteilt, in diesem Bilde die Hand des Meisters.

Die Komposition ist eine höchst einfache: Zu beiden Seiten der sitzenden Madonna knieen zwei heilige Könige. Links hinter dem einen kommt der nicht unedle Kopf des Mohrenkönigs zum Vorschein. Hinter diesem erblickt man zwei Männer im Gespräche. Der eine, in dem wir den h. Joseph erkennen können, wendet sich ehrerbietig, den Hut in der Hand, zu dem andern, in die vornehme, modische Tracht der Zeit gekleideten, wie etwa der Bürgermeister eines kleinen Dorfes, der seinem Landesherrn den Cicerone macht. Die Züge des so ausgezeichneten Kavaliers haben eine unverkennbare Ähnlichkeit mit denen Maximilian's I. Hätte Mostaert dies Bild für Margarethe gemalt, so würde es sich erklären, dass er das Bildnis ihres Vaters hier anbrachte.[1]) Wie auf jenem Brüsseler Porträt erhebt sich auch hier ein gotischer Pfeiler in der Mitte des Bildes. Pfeiler und Architrav sind mit Reliefs verziert, die die Wurzel Jesse, die Verkündigung der Sibylle und, wie ich vermute, die drei Helden David's, die ihm das Wasser bringen (2. Sam. 23, 16), darstellen. Im Hintergrunde sieht man das Gefolge in einer Landschaft, welche der des Brüsseler Porträts sehr ähnlich ist. In diesem kleinen Format ist der Meister besonders glücklich, in der unsäglichen Feinheit und Vollendung jedes Details übertrifft er fast noch die Van Eyck.

Dies sind die wenigen mir bisher bekannt gewordenen Werke des Meisters, der, wie ich glaube, einmal einen höchst ehrenvollen Platz in der Geschichte der altniederländischen Malerei einnehmen wird.

1) Ein Porträt Maximilian's I., das vielleicht eine Kopie nach einem Werke des Brüsseler Meisters sein könnte, findet sich im Braunschweiger Museum (Nr. 12; 44,5 : 34,2 cm, mit der Aufschrift: „Maximilianus D. Austriae Imperator mary de la princesse Marrya"). Besonders das Kostüm erinnert sehr an das der Brüsseler Bildnisse.

Persönlich überzeugt von der innerlichen Wahrscheinlichkeit meiner Vermutung, habe ich vergeblich nach urkundlichen Beweisen gesucht. Malersignaturen sind in dieser Zeit in den Niederlanden verhältnismäßig selten. Freilich finden sich auch auf einigen Arbeiten unseres Meisters Inschriften: so auf dem Brüsseler Porträt A und C in den Ecken des Polsters neben dem gestickten Wappen des Dargestellten, auf dem männlichen Stifterbildnis derselben Sammlung A an gleicher Stelle neben demselben Wappen, auf dem Berliner Porträt A, auf dem bei Frau Hainauer befindlichen Bildnis U, bei beiden letztgenannten auf den Knöpfen der Schraube mehrfach wiederholt. Der Ort, wo diese Buchstaben angebracht sind, spricht nicht für eine Meistersignatur; wie sollte der Maler seine Initialen neben das Wappen des Dargestellten zu setzen gewagt haben? Trotzdem das A mehrmals wiederkehrt, wird man in den Buchstaben noch eher die Anfangszüge der Namen der Dargestellten, als die des Malers erkennen müssen.

Schwerwiegender könnte der Einwand scheinen, dass die von Van Mander erwähnten großen Historienbilder Mostaert's (jenes Göttergelage und die westindische Landschaft) ganz und gar nicht zu den Bildern des Brüsseler Anonymus passen. Wer aber den Unterschied zwischen Mabuse's oder Scorel's früheren und späteren Werken kennt, den wird es nicht Wunder nehmen, wenn solche späte Werke in dieser ersten Zusammenstellung noch fehlen; denn wer hätte auch ohne sichere äußere Beweise den Zusammenhang zwischen den späteren und früheren Werken jener Meister erkannt?

Möge die Hoffnung des Verfassers, seine Hypothese durch gesicherte Thatsachen bewiesen zu sehen, nicht getäuscht werden! Er möchte nicht gerne einen zweiten Pseudo-Mostaert ins Leben gerufen haben.





ZUR ENTWICKLUNG DES ITALIENISCHEN REITERDENKMALS.

VON *FRIEDRICH HAACK.*

MIT ABBILDUNGEN.

Auf dem prächtig eingegitterten Hofe neben der Kirche S. Maria Antica in Verona lagern zwischen den berühmten hoch in die Luft ragenden Denkmälern der Scaligeri einige bescheidene, gleichfalls den Manen der Scaliger geweihte Sarkophage, an denen man zumeist achtlos vorüberzugehen pflegt, und doch verdient der eine derselben, derjenige Alberto's I., im höchsten Grade unsere Aufmerksamkeit. Auf der einen Langseite dieses Sarkophages ist nämlich ein Relief ausgehauen, welches den Verstorbenen hoch zu Ross und mit gezücktem Schwert zwischen der hl. Christina und S. Jakobus darstellt. Das Relief, von dem leider keine photographische Nachbildung existirt, zeichnet sich zwar nicht durch hohe künstlerische Vollendung aus — ist doch z. B. das Pferd und der Unterkörper des Reiters im Profil, sein Oberkörper dagegen en face gegeben —, aber es ist insofern höchst interessant, als es gewissermaßen die älteste und niedrigste Stufe des italienischen Reiter-Denkmals darstellt. Alberto ist 1301, nach anderer Angabe 1311 gestorben, der Sarkophag also jedenfalls am Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden. Der Reiter spielt hier nur eine ganz untergeordnete Rolle in der Gesamt-Komposition des Grabmals, bildet aber doch schon den hervorragendsten Teil des Sarkophagschmuckes.



Reiter auf dem Denkmal des Can grande della Scala in Verona.

Im Jahre 1329,[1] mithin nur ein Vierteljahrhundert später, ward die älteste jener drei berühmten „Freiarchitekturen", das Denkmal des Can Grande della Scala, errichtet. Hier zeigt sich bereits ein bedeutender Fortschritt: Sarkophag und Reiterbild erscheinen von einander getrennt, dieses ward mit jenem gleichwertig behandelt. Der Schöpfer des Grabmals brach

1) Burckhardt's Cicerone. 5. Auflage. II, 1. S. 82.

nämlich in der Kirchenmauer über der Pforte von S. Maria Antica eine Nische aus und ordnete in ihr den Sarkophag an, auf dem der Verstorbene liegend dargestellt ward. Darüber errichtete er auf Säulchen einen mächtigen Baldachin, den er mit der Freifigur des mitsamt seinem Pferde in Lebensgröße dargestellten Herrschers krönte. Es ist das älteste freistehende Reiterdenkmal in Italien. Das deutsche Gegenstück dazu ist die Pfeilerstatue Konrad's III. im Dom zu Bamberg, welche allerdings leicht an die Mauer angelehnt ist. Trotz der Altertümlichkeit der Kunstweise wird doch jedem Beschauer das Bild des jugendlichen Kaisers, welcher so fest im Sattel sitzt und so stolz von seinem hölzernen Gaul herabsieht, einen bleibenden Eindruck machen. Das Beste an dem ganzen Werke ist aber der kühne Gedanke, es überhaupt auszuführen: es entstand schon in der Mitte des 13. Jahrhunderts, das Denkmal des Can Grande dagegen erst 1329, mithin 3/4 Jahrhunderte später. Es ist dies sehr bezeichnend für den Unterschied zwischen deutscher und italienischer Kunst: diese zeichnet sich durch Schönheit in der Ausführung, jene durch Kühnheit in der Erfindung aus. — Doch kehren wir zu dem Denkmal des Can Grande zurück: Ross und Reiter wenden den Kopf zur Seite, wodurch etwas Momentanes in die ganze Gruppe kommt. Dieses Plötzliche und Augenblickliche wird noch durch den Kunstgriff gesteigert, die prächtige Decke, worin das Pferd eingehüllt ist, wie vom Winde zurückgeweht erscheinen zu lassen. Der vom Kopf bis zu den Füßen gepanzerte Ritter, dem der Turnierhelm im Nacken hängt, sitzt fest und sicher auf dem hohen gotischen Sattel, hält den Zügel in der Linken und mit der Rechten das gezückte Schwert. Sein Gesicht bekommt durch das archaïsche Lächeln einen unbeabsichtigt humoristischen Ausdruck. Trotz aller Ungeschicklichkeit der Ausführung erfreut das Denkmal dennoch durch die Frische und Originalität der Auffassung, welche wir bei den zwei jüngeren Scaligergräbern leider vergeblich suchen. Dieselben schließen sich in der Komposition sklavisch an jenes Denkmal an, nur ragen sie ohne Anlehnung an ein bereits vorhandenes Bauwerk völlig frei und selbständig hoch in die Luft. Den Reiterfiguren fehlt aber das Augenblickliche, welches die Gruppe des Can Grande so vorteilhaft auszeichnet. Ross und Reiter blicken bei den beiden jüngeren Kompositionen starr und langweilig geradeaus. Überhaupt bedeuten diese letzteren keinen organischen Fortschritt in der Entwicklung des Reiter-Denkmals, wohl aber spiegeln sie die wachsende Lust und Freude an künst-



Denkmal des Can grande della Scala in Verona.

licher Architektur und dekorativem Beiwerk wieder. Das Denkmal des 1351 verstorbenen Mastino II., welches — von Perino da Milano entworfen — auf quadratischer Basis erbaut ist, bekundet noch ein gewisses Maßhalten in architektonischen und plastischen Einzelheiten, aber das jüngste von Bonino da Campiglione vor 1375 errichtete Monument des Can Signorio weist achteckige Grundform auf und ist dementsprechend mit allerlei architektonischem und plastischem Zierat, wie prächtigem Gitterwerk, Krabben und Fialen, gewundenen Säulen, sitzenden Figuren in Nischen, stehenden Figuren unter Baldachinen u. s. w. derartig überladen, dass die Hauptbestandteile des Grabmals, Sarkophag und Reiterbild, gebenüber all diesem drum und dran gar nicht recht zur Geltung kommen.

Steht überhaupt bei allen drei Scaligergräbern der Reiter so hoch droben, dass man ihn von keinem Standpunkt aus ordentlich zu Gesicht bekommen kann, so ist dieser Fehler bei dem Denkmal des Cortessia Sarego glücklich vermieden. Dieses — 1432, mithin ein gutes halbes Jahrhundert später als das letzte Scaliger-Monument entstanden und an der nördlichen inneren Chormauer von S. Anastasia in Verona angebracht — bedeutet überhaupt einen guten Schritt vorwärts in der Entwicklung: hier ist der Reiter zum ersten Male wahrhaft als Hauptsache der gesamten Komposition aufgefasst, mögen auch Pagen einen riesigen Vorhang für ihn zurückschlagen, mag auch die ganze Gruppe von überreichem spätgotischem Astwerk umgeben sein. Das Pferd steht hier nicht mit allen vier Füßen fest und ruhig auf dem Boden, sondern es greift wuchtig aus, dafür ist aber auch die Kompositon keine Freigruppe, sondern eben an die Mauer angelehnt.



Konrad III. Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg.

Auf der nächst höheren Entwicklungsstufe steht das Denkmal des Feldherrn Gattamelata, welches sich vor der Kirche S. Antonio in Padua befindet und in den Jahren 1444—53 von Donatello geschaffen worden ist. Hier tritt zum ersten Mal Erz an die Stelle von Stein. Ferner wird hier wieder, wie bei den Scaligergräbern, der Reiter im Freien und zwar auf hohem Postamente aufgestellt. Jedoch ist die Höhe dieses Sockels sowie die Größe von Ross und Reiter so fein abgewogen, dass der Beschauer sich in aller Bequemlichkeit des prächtigen Anblicks erfreuen kann. Man



Mausoleum Sarego in Verona.

braucht nur den Gattamelata mit dem Sarego zu vergleichen, um zu erkennen, mit welchen Riesenschritten die italienische Kunst im Quattrocento vorwärts eilte. Dort noch Befangenheit im gotischen Stile, hier freie Einzelheiten der Natur, hier ein abgeklärter reiner Schönheitskult. Beim Sarego viel überflüssiges Detail, beim Gattamelata eine strenge Beschränkung auf das rein Notwendige, dieses aber bis zur Voll-



Das eherne Standbild Colleoni's in Venedig. Von VERROCCHIO

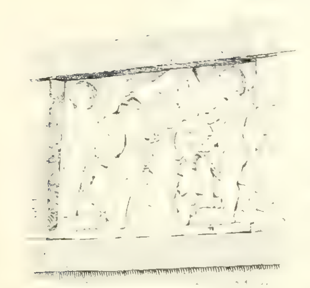
Renaissance-Kunst; dort eine überaus lahme Bewegung, hier alles Kraft, Schwung und Elasticität; dort ein grobknochiger Karrengaul, hier ein herrlich edles Reiterross; dort eine kleinliche Nachahmung der endung durchgeführt. Die Dekoration beschränkt sich hier fast ausschließlich auf den Sockel, an dem ein Paar liebliche marmorne Putten mit Armaturstücken spielen. Auch macht sich die Freude am Schmuck noch

ganz im Geheimen in den entzückenden Figürchen am Sattel geltend. Man möchte es gar nicht glauben, dass zwischen der Entstehungszeit des Sarego und dem Beginn der Arbeit an dem Gattamelata-Standbild nur die kurze Spanne von 12 Jahren liegt! Doch nicht der Zeitunterschied allein spielt dabei eine Rolle, sondern der Sarego ist eben doch nur eine mehr oder minder handwerksmäßige Arbeit, der Gattamelata dagegen die möchte man meinen, dass ein vollkommeneres Reiterbild undenkbar wäre! Und doch, — man braucht nur das von Donatello's großem Schüler Verrocchio geschaffene, in Venedig befindliche Standbild des Colleoni damit zu vergleichen, um einzusehen, dass auch über den Gattamelata hinaus noch ein gewaltiger Fortschritt möglich war. In der Einfachheit ist hier der letzte Schritt gethan, indem auch der Sattel gänzlich schmucklos gebildet



Das eherne Standbild des Gattamelata in Padua. Von DONATELLO.

Schöpfung eines gottbegnadeten Künstlers. Außerdem spürt man an dem jüngeren Denkmal den gewaltigen Einfluss der für die Renaissance-Kunst vorbildlichen Antike, besonders bei dem Pferde. Die vier antiken Rosse von S. Marco in Venedig muss Donatello eifrigst studirt haben. Das ungeheuer Straffe der Muskeln, das Schneidige und Kraftvolle der Bewegung hat er mit ähnlicher Virtuosität wie der antike Künstler gegeben. Wenn man den Gattamelata allein für sich betrachtet, ist. Das Pferd des Gattamelata bedarf noch einer unter den Fuß gelegten Kugel, um vorwärts schreiten zu können, beim Colleoni ist dies nicht mehr der Fall. Doch dies ist rein äußerlich. Aber auch die Modellirung des Pferdes ist viel feiner durchgeführt, man beachte z. B. daraufhin die Hinterfüße. Ferner stört den Beschauer beim Gattamelata das Missverhältnis zwischen dem gar zu großen Ross und dem kleinen Reiter. Auch das Pferd selbst ist vielleicht nicht ganz einwandfrei proportionirt,



Sockelstück vom Denkmal des Gattamelata in Padua.

das Colleoni-Monument zeigt dagegen tadellos abgewogene Verhältnisse. Gattamelata schaut geradeaus, hebt beide Arme nach vorn in die Höhe und sitzt auch sehr weit nach vorn, hart am Halse des Pferdes, so dass der Schwerpunkt der ganzen Komposition in unnatürlicher Weise nach der einen Seite verschoben erscheint. Das Standbild des Colleoni zeichnet sich dagegen durch vollendeten Rhythmus der Linienführung aus. Der Reiter streckt seinen rechten durch die Zügelhaltung nicht in Anspruch genommenen Arm nach hinten herab und wendet sich sogar mit der rechten Schulter etwas zurück. Gerade durch diese Wendung kommt ein herrliches Leben in die ganze Gruppe. Verrocchio hat also hier mit vollendeter Meisterschaft auf das Mittel zurückgegriffen, dessen sich schon in mittelalterlich befangener Weise der Urheber des ältesten Scaliger-Grabmals bedient hatte. Endlich sitzt der Gattamelata bequem und gemächlich im Sattel, während der Colleoni sich energisch in den Steigbügeln erhebt. Wenn man in schwarzer Gondel durch Venedigs Wasserstraßen fährt und plötzlich nach der Biegung um eine Ecke den Colleoni einherreiten sieht, so machen wahrlich Ross und Reiter einen schier überwältigenden Eindruck ebenso urwüchsiger wie disciplinirter Tier- und Manneskraft.



Sattel mit Figuren vom Denkmal des Gattamelata in Padua.

Dieses Kunstwerk bildet in der That den Höhepunkt in der Entwicklung des italienischen Reiter-Denkmals. Lionardo schuf auch ein solches, dasjenige des Francesco Sforza. Leider ist es zu Grunde gegangen, aber ein so feinsinniger Mann, wie Burckhardt,[1] urteilt nach den „zu malerisch gehaltenen“ Skizzen, dass es den Vergleich mit demjenigen Verrocchio's wahrscheinlich nicht ausgehalten hätte.

1) a. a. O. II, 2. S. 384.



Reiter vom Denkmal Mastino's II. in Verona.



EIN PALAST ANDREA SANSOVINO'S IN PORTUGAL.



M Leben Andrea Sansovino's, des Meisters der italienischen Renaissance, zeigt sich als empfindliche Lücke für die Kunstgeschichte sein fast zehnjähriger Aufenthalt in Portugal. Sie ist um so bedauerlicher, als sich mit Bestimmtheit annehmen lässt, dass diese Periode im Leben des Meisters, die Zeit von seinem 31. bis 40. Jahre, an namhaften Bethätigungen seines Talentes im Dienste kunstliebender Fürsten eine fruchtbare gewesen sein wird. Trotzdem liegen bis jetzt nur recht spärliche Nachrichten über diese seine Thätigkeit in der Fremde vor.

Vasari nennt nur einen bisher noch nicht ermittelten Palast mit vier Türmen, von dem auch ein Teil des Innern nach Kartons des Künstlers ausgemalt worden sei. Wörtlich übersetzt berichtet der Aretiner folgendes: Andrea — von Lorenzo Magnifico an Joaõ II. gesandt — schuf für diesen König viele Werke der Bildhauerei und Architektur und besonders einen sehr schönen Palast mit vier Türmen und viele andere Gebäude. Und ein Teil des Palastes war gemalt nach den Zeichnungen und Kartons von der Hand Andrea's, welcher sehr gut zeichnete, wie man in unserem Buche in einigen Blättern von seiner Hand sehen kann, vollendet mit der Spitze einer Kohle, nebst einigen anderen Blättern von vorzüglich verstandener Architektur. Er machte noch einen Altar für diesen König, in Holz geschnitzt, darin einige Propheten. Und ähnlich in Thon, um sie in Marmor auszuführen, eine sehr schöne Schlacht, darstellend den Kampf, den derselbe König mit den Mauren hatte, welche von ihm besiegt wurden; ein Werk, wilder und schrecklicher als eines von der Hand des Andrea, durch die Bewegung und verschiedene Stellung der Pferde, durch das Durcheinander der Toten und die rasende Wut der Soldaten, ausgesprochen in der Bewegung ihrer Hände. Er machte noch eine Figur von einem St. Marcus, welche ein außerordentliches Werk war. Andrea befliss sich noch, während er bei diesem Könige war, einiger fremdartiger und schwieriger Architekturwerke nach dem Gebrauche des Landes, um dem König gefällig zu sein, über welche Dinge ich noch ein Buch auf dem Monte Sansovino sah bei seinen Erben, welche sagen, dass es heute in den Händen Meister Girolamo Lombardo's sei, welchen er zu seinem Schüler machte, und welchem, wie man sagt, einige angefangene Werke Andrea's zur Vollendung blieben. Nachdem jener neun Jahre in Portugal gewesen war, da ihm dieser Dienst lästig wurde und er in Toskana die Verwandten und Freunde wieder zu sehen wünschte, nachdem er sich eine gute Summe Geldes zurück erworben hatte, kehrte er mit gutem Dank des Königs nach Hause.

In dem geschichtlichen Überblick des ersten Bandes seiner Geschichte der Renaissance in Portugal meint Haupt, der Palast mit vier Türmen, den Sansovino für den König Dom Manuel erbaut habe, könne in Lissabon am Hafen in der Mitte der Stadt, auf dem Terreno do paço, gelegen haben, wo ihn die gewaltige Flut des Tajo bei dem Erdbeben im Jahre 1755 mit weggespült haben müsste. Auf der dem Haupt'schen Werke beigefügten Abbildung von Lissabon vor dem Erdbeben von 1755 mit dem Terreno do paço, dem heutigen Praço do commercio, der als Mittelpunkt der Stadt am Hafen in der Zeit vor dem Erdbeben einen glänzenden Anblick geboten haben muss, sieht man wohl eine Reihe von aneinander gebauten Palastfronten verschiedener Art, die mit dem prächtigen Torreaõ do paço da Ribeira, einem der glänzendsten Bauten Terzi's für Philipp II., abschließen. Ein Palast aber mit vier Türmen in der von Sansovino angewandten Renaissance, der, einer solchen Anlage nach zu schließen, frei stehen müsste, lässt sich nicht erkennen. Später sagt Haupt im zweiten Bande seiner Baugeschichte Portugals, bei Gelegenheit der Besprechung der Baudenkmäler Alemtejos, von dem Kastell von Alvito, zwischen Evora und Béja: „Erst lange, nachdem ich das Land verlassen, ist mir klar geworden, dass wir in diesem Schlosse das von Andrea Contuzzi Sansovino erbaute, von Vasari erwähnte zu sehen haben. Was dieser erzählt, passt genau hierher, und der quadratische Arkadenhof ist etwas in Portugal ganz Unerhörtes, in Italien von jeher die Regel. Das Schloss ist stark umgebaut, insbesondere unter Johann III. Hoffentlich ergiebt die nähere Untersuchung des Schlosses

später noch eines oder das andere von hinreichender Bedeutung für die Erkenntnis der Thätigkeit Andrea's hier im Lande. Insbesondere wäre nach der durch ihn bewirkten Ausmalung des Schlosses (s. oben bei Vasari) zu forschen."

Wie sich aus den damaligen Verhältnissen Portugals ergiebt, gruppiren sich die wichtigsten Schöpfungen seiner Baukunst zunächst um die Hauptstadt Lissabon, und es ist kaum anzunehmen, D. Manuel habe in dem entlegenen Alemtejo, dessen Bewohner den Portugiesen von jeher als eine Art Hinterwäldler galten, einen derartig prächtigen Palast durch den berühmten italienischen Architekten aufführen lassen.

Vielmehr sehe ich den fraglichen Palast Andrea Sansovino's in dem Palaçio da Bacalhôa des Städtchens Azeitaõ in Ribatejo, auf den ich die Aufmerksamkeit lenken möchte und der in mäßiger Entfernung, gleichsam im Angesicht von Lissabon, inmitten herrlicher Gärten an sanftansteigendem Höhenzug gelegen ist.

Dieses interessante Bauwerk, halb Stadtpalast, halb Villa, trägt mit seinen Loggien und Arkaden die unverfälschten edlen Formen italienischer Renaissance, wie ich sie in gleicher Weise an keinem andern in Portugal wahrgenommen. Ein Stück in dies Land verpflanzter florentinischer Kunst tritt uns hier durchaus unvermittelt entgegen, das nichts von dem malerisch phantastischen Charakter jener eigenartigen portugiesischen Frührenaissance, dem Emmanuelinischen Stil an sich hat. Lediglich die vier mit Kuppeln gedeckten Ecktürme, die zum Teil Treppenanlagen enthalten, sind als Zugeständnisse des Meisters an den „Gebrauch des Landes" zu betrachten und bilden einen Übergang dazu. Auch die Wirkung der im Lande allgemein üblichen Bekleidung der Wände mit farbigen Fayenceplatten, Azulejos, die in ihrer Dauerhaftigkeit zu farbiger monumentaler Dekoration sich vorzüglich eignen, sehen wir den Meister sich zu Nutze machen, z. B. in der farbigen Umrahmung der rechtwinklig geschlossenen, mit krönender Gesimsplatte abgedeckten Fenster der Nordseite. Die übereinander gestellten Loggien dieser Seite sind durch Arkaden geöffnet, von denen die unteren auf vier Pfeilern, die oberen auf sieben dorischen Säulen mit gemeinsamem Stylobat ruhen; zwischen den Bögen Medaillons mit vorzüglich gearbeiteten Köpfen in Hochrelief. Die ursprünglichen zum Wandschmuck des Innern verwendeten Fayenceplatten tragen in Form- und Farbengebung den ausgesprochenen Charakter des Ornamentes der italienischen Frührenaissance.[1]) Die Malereien im Innern an den Decken erschienen mir erneuert. Augenscheinlich später in die Wände eingelassen sind die figürlichen Darstellungen der vier Flüsse Mondego, Wilo, Tanubio und Douro mit ihrer Cartouchenumrahmung in der nach Westen und dem Garten zu hinausgehenden Loggia.

Mit Sicherheit ist anzunehmen, dass der Bau, wie er heute in seinen hauptsächlichsten Teilen mit Ausnahme der Ostfassade vor uns steht, durch D. Brites aufgeführt wurde, die Tochter des Infanten D. Joaõ und Gemahlin des Infanten D. Fernando. Die quinta (den Landsitz), auf welcher sich der Palast erhebt, besaß sie viele Jahre hindurch und zwar während die Blüte der italienischen Kunst ihren Höhepunkt erreichte, und diese wurde damals mit solcher Aufmerksamkeit verfolgt, dass selbst König D. Joaõ II. von Portugal sich um Leute nach Italien zur Wiederherstellung der Kunst in seinem Lande wandte. Zudem war D. Brites eine feingebildete, für Kunst begeisterte Dame, die über große Reichtümer verfügte und an dem prachtliebenden Hofe lebte, an dem der künstlerischen Bewegung Italiens so hohe Beachtung geschenkt wurde.

Die östliche Fassade wurde zu ihrer jetzigen Gestalt durch Affonso de Albuquerque filho umgeschaffen, wie die über dem dortigen Portal befindliche Inschrift besagt. „Affonso de Albuquerque, filho do grande vencedor dos indios; edificon em 1554, reinando Joaõ III." Wäre dies das Datum für die Errichtung des gesamten Baues, würde auch der übrige Teil unbedingt den Charakter der Hochrenaissance tragen, die um die Mitte des Jahrhunderts bereits im ganzen Lande zur Herrschaft gelangt war. Auch kann Albuquerque ihn nicht gut im Jahre 1526, als er den Grundbesitz erwarb, errichtet haben, da sich dann jedenfalls einzelne, wenn auch nur leise Manuelinische Anklänge finden müssten. Hier einiges über die Besitzer der quinta. Sie gehörte 15 Jahre dem Infanten D. Joaõ, mestre de Sant' Jago, von 1427 bis zu seinem Tode 1442. Von ihm ging sie auf seine Tochter D. Brites über, Gemahlin des Infanten D. Fernando, Bruder des Königs D. Affonso V., welche sie 64 Jahre hindurch besaß, vom Lebensende ihres Vaters an bis 1506, dem Jahre ihres Todes.

König D. Joaõ II. bestätigte ihr diesen Besitz von Cintra aus am 7. Dezember 1485 und König D. Manuel von Alcochete aus am 24. Juli 1496, so dass D. Brites, Schwiegermutter des ersten und Mutter des zweiten, sich als die Eigentümerin der quinta betrachten konnte!

Am 20. Juni 1495 hatte ihr König D. Manuel, in dem benachbarten Setubal, einen Privilegienbrief für ihre quinta und Güter in Azeitaõ gegeben, dessen Privilegien sich auf alle ihre Pächter, Feldarbeiter, Mieter der Gärten, Wein- und Ölkelterer, Haushofmeister und Schreiber, die sich in der quinta befanden, ausdehnten.

Im Jahre 1500 bestimmte D. Brites im Heiratskontrakt ihres Enkels, des Condestavel D. Affonso, Sohnes des Herzogs von Vizeu mit D. Joanna de Noronha, Schwester des zweiten Marquis von Villa Real, die Güter, welche durch ihren Tod auf den Enkel übergehen würden.

1) Einige dieser Platten mit ihrem Fries finden sich im Kunstgewerbeblatt, fünfter Band, erstes Heft, Oktober 1893 in meinem Artikel über portugiesische Fayenceplatten abgebildet.

Dieser starb jedoch 1504, noch zu Lebzeiten der Infantin, seiner Großmutter, und die Besitzungen, zu welchen die quinta von Azeitaõ mit allem Zubehör gehörte, fielen D. Brites de Lara zu, der Tochter des Condestavel, geboren 1502. Diese dürfte es schwerlich gewesen sein, die den Palast erbaute, denn sie legte so wenig Wert auf ihr Majoratserbe in Azeitaõ, dass sie es 1528 an Affonso de Albuquerque, den Sohn, für 4000 Cruzados in Gold verkaufte.

Bezüglich des Namens der quinta ist bemerkenswert, dass die Infantin D. Brites ihren Besitz in Azeitaõ, den wir des leichteren Verständnisses halber mit dem noch heute gebräuchlichen da Bacalhôa bezeichnet haben, den Namen Villa Fresca gab. Sie mochte hierzu wohl durch das reichlich vorhandene Wasser veranlasst sein, sowie durch die Lage am Abhang der Berge nach Norden zu, welche die quinta den erfrischenden Nordbrisen nach des Tages verschmachtender Sonnenglut aussetzt.[1])

Erst später ward sie quinta do Bacalháo genannt nach ihrem nachmaligen Besitzer D. Jeronymo Manuel genannt o Bacalháo und darauf quinta da Bacalhôa.

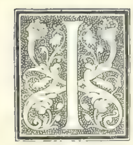
1) Azeitaõ bildete in der Glanzepoche des Landes die Sommerfrische der portugiesischen Großen und war einst für Lissabon, was heute Cintra ist.

THEODOR ROGGE.

DIE BRONZETHÜREN DER DREIEINIGKEITSKIRCHE ZU NEW YORK.

VON *CLARA RUGE.*

MIT ABBILDUNGEN.



IN New York herrscht über die neuen Bronzethüren der Dreieinigkeitskirche, die Leistung des jungen österreichischen Bildhauers *Karl Bitter*, der so rasch zu Ruhm und Ehren gelangt ist, nur *eine* Stimme des Lobes. Die Thüren der „Trinity church" sind eine Stiftung der Astors und werden „the Astor memorial doors" genannt. Der Architekt *K. M. Hunt*, gewiss der bedeutendste der New Yorker Architekten, und die drei Bildhauer *Massey Rhind*, *Charles H. Niehaus* und *Karl Bitter* haben gemeinsam das großartige Kunstwerk hergestellt. Die beiden schmalen Seitenthüren sind von den beiden erstgenannten Bildhauern ausgeschmückt worden, die eine mit Scenen aus der amerikanischen Geschichte, die andere mit solchen aus der Bibel. Schon längere Zeit zieren sie die Seiteneingänge der Trinity church am Broadway. Noch immer aber harrte das Hauptportal des Künstlers, der berufen sein sollte, dies Meisterstück zu vollenden. Der Entwurf des jungen Bitter, dessen Talent hier so viel Sympathieen besitzt, trug schließlich unter den Konkurrenzarbeiten den Sieg davon. Glücklicherweise hatte auch Architekt Hunt in ihm eine ihm kongeniale Kraft erkannt, und so haben die beiden, der alte und der junge Meister, sich vereinigt zu diesem, wie auch zu manchem anderen Werke. Bei den „Astor doors" entfällt natürlich auf die Bildhauerarbeit der Hauptanteil, aber darüber darf die schöne und stilvolle Umrahmung und Einteilung nicht vergessen werden.

Karl Bitter's Werk stellt die Eröffnung der Himmelsthore durch Christus dar, — ein sehr schönes Motiv für ein Kirchenportal. Das vier Fuß hohe Tympanon oberhalb des Portals zeigt Christus, welcher mit erhobenen Armen den Eingang zum himmlischen Königtum weist. Zu seiner rechten und linken Seite befinden sich Engel und gerade über ihm in Nischen die zwölf Apostel. Die Thüren selbst sind in sechs Felder eingeteilt, welche in Reliefs die verschiedenen Zeitalter darstellen. Das erste Feld zeigt die Vertreibung Adam's und Eva's, das zweite Jakobs Traum, dann folgen die Verkündigung, die Auferstehung, eine Scene aus der Apokalypse des heiligen Johannes — die 24 Ältesten den Herrn preisend — und auf dem sechsten ist in lebendigster Weise das Ende der Welt dargestellt. Oberhalb und unterhalb dieser Felder befinden sich allegorische Figuren, bezugnehmend auf die heilige Geschichte: Tod und Sünde, Zeit und Ewigkeit, die göttliche Gerechtigkeit. An den Seiten der sechs Felder sind sechzehn Nischen, welche mit Figuren von Heiligen ausgefüllt werden. Dazwischen sehen die Köpfe hervorragender New Yorker heraus, und man erkennt darunter den würdigen Kopf des Architekten Hunt, sowie Karl Bitter's energisch-jugendliches Angesicht von echt Wienerischem Typus.

Nunmehr ist dies großartige Bildwerk von der Henry Bonnard'schen Bronzegießerei gegossen worden, schmückt seinen Bestimmungsort, die „Trinity church" und rückt unsere Stadt wieder ein Stück den Kulturstätten der alten Welt näher. In diesem Sinne ist das große Talent und die große Beliebtheit Bitter's hier doppelt zu begrüßen. — Sein praktischer Sinn, mit dem er seine gigantische monumentale Kunst den Forderungen

der Zeit anzupassen weiß, — denn er hat nicht nur Kirchen, sondern auch Bahnhöfe und Wohnpaläste ausgeschmückt, — scheint die Brücke bauen zu helfen vom Nützlichen zum Schönen, deren man hier so sehr bedarf. Ein Künstler, der wie Bitter mit dem idealen Schwunge einer Michelangelesken Phantasie die richtige Empfindung für das modern pulsirende Leben und ein gemütliches Wiener Temperament verbindet, das ihm die Herzen der Yankees im Sturme eroberte, erscheint hiezu besonders berufen.

vorzüglichste Landschaftsmaler New Yorks, der Einladung zu folgen, weil sich in Vanderbilt's Galerie nicht ein Bild eines hiesigen Malers befindet. *Renouf,* der berühmte Franzose, verkaufte von Paris aus so viel Bilder hierher, dass er endlich beschloss, lieber gleich nach New York zu übersiedeln, — aber da war es mit seiner Beliebtheit vorbei. Er wurde ein Einheimischer und ward nicht mehr beachtet; er zog baldigst wieder heim nach Paris.

Einige Kunsthändler haben das Monopol zu „im-



Füllung von der Bronzethür der Dreieinigkeitskirche in New York.

Indem nun auch ein Astor und ein Vanderbilt Herrn Karl Bitter zu ihrem „Hofkünstler“ wählten, ist auch die Möglichkeit vorhanden, dass die Spenden jener Mäcene sowie die Ausschmückung ihrer eigenen Paläste wirklich der Sadt zur Zierde gereichen, was bisher nur in sehr beschränktem Maße behauptet werden konnte. Zu sehr hat bis jetzt die Unsitte hier regiert, dass jede künstlerische Ausschmückung, sei es nun durch Bild oder Skulptur, von drüben kommen musste, d. h. nicht hier ansässige Künstler wurden bevorzugt.

Als Cornelius Vanderbilt die Eröffnungssoirée in seinem neuen Palast gab, weigerte sich *G. Iness,* der

portiren“ und ihre hohen Gönner zu beeinflussen, wobei nicht immer nur der künstlerische Standpunkt der maßgebende ist. Auch wir besitzen tüchtige Künstler, Maler und Bildhauer, hier im Lande, obwohl die hiesigen Schulen noch manches zu wünschen übrig lassen. Es sind Anglo-Amerikaner und Deutsch-Amerikaner, die sich mit europäischen Künstlern messen können. Diese sollten berücksichtigt werden. Das kann aber in einem Lande, wo es keinen Hof giebt und die Geldaristokraten maßgebend sind, nur durch diese bewirkt werden. Sie sollten die Kunst fördern, ihr weiter helfen und sie direkt aus den Studios heraus in die Öffentlichkeit holen. Unsere

hiesigen Künstler haben noch vieles zu lernen, aber es sind bei ihnen nicht nur gute Keime, sondern auch wahrhaft tüchtige Kräfte und bedeutende Talente vorhanden, die immer Größeres leisten werden, wenn die Anerkennung und Förderung sie befruchten. Wohl nie würde selbst *Karl Bitter*, trotz trefflicher Schule und genialem Schwung, heute das vollbringen, was er vollbringt, hätte nicht die Anerkennung den Jüngling, der als absolvirter Schüler vor fünf Jahren diese neue Welt betrat, gehoben, begeistert und angespornt. Möge er nun der Pfadfinder sein für Andere, die trotz hoher Begabung nicht jenes glückliche sonnige Temperament und nicht jene eigentümliche Veranlagung besitzen, welche es ihm möglich machten, dass seine Arbeiten sofort gefielen und einschlugen. Das was der Kunst hier so nötig ist, löste er spielend und unbewusst, vielleicht hat er den „Kernpunkt“ getroffen. Ich will dies etwas näher erklären.

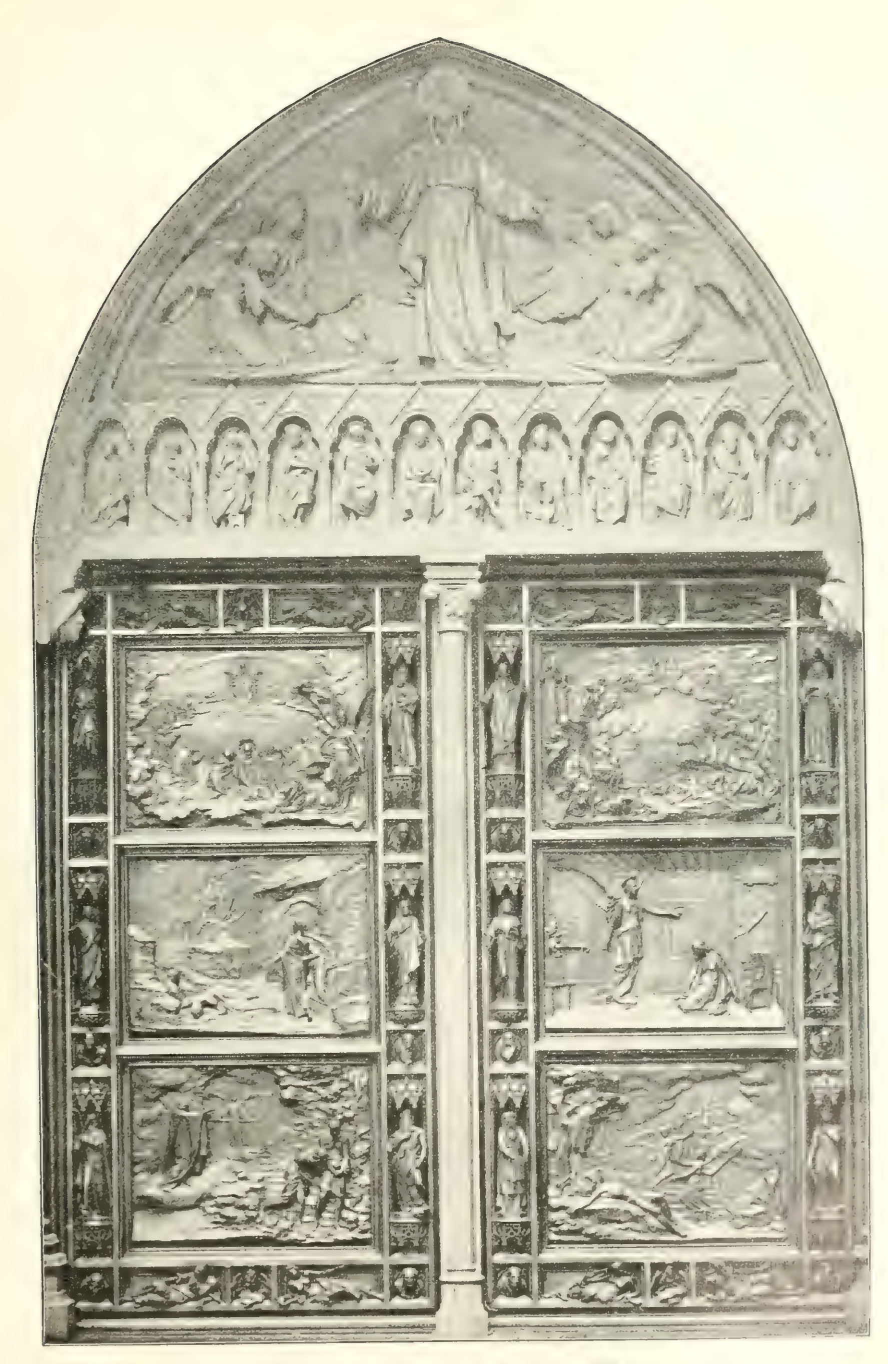
Uns fehlt hier der Einblick in die Vergangenheit und in deren große Kunstepochen. Mit amerikanischer „Frechheit“, möchte ich sagen, ist man nun bereit, diese zu negiren, weil man sie nicht kennt.

Einzelne hervorragende Künstler haben sich teilweise auch mit Erfolg bestrebt, den Klassicismus mit unserm modernen Leben zu verbinden. Es haben besonders die Architekten und Bildhauer bis zur Antike zurückgegriffen. Nachdem wir einen höchst unerquicklichen Stil, den sogenannten „Kolonialstil“ bekommen, der den griechischen Tempel mit dem amerikanischen „Farmerhouse“ zu verbinden sich bestrebte und grässliche Missgeburten erzeugte, sind wir in letzter Zeit zu einigen Bauten von wirklich klassischer Schönheit gelangt, die sich allerdings wie vom Himmel gefallene Sterne unter den anderen Kasten- oder Turmbauten ausnehmen. Eines der vollkommensten, wenn nicht das vollendetste Gebäude der hiesigen griechischen Aera verspricht das Brooklyner Kunstmuseum zu werden. Auch Bildhauerarbeiten mit dem Stempel wahrer Klassicität besitzen wir, so vor allem diejenigen von *Heinrich Bauer,* der zugleich tiefes Gemüt in seine Werke legt. Seine neueste Schöpfung ist der „Beethoven“, der den ersten Preis bei dem großartigen nordöstlichen Sängerfest in New York erhielt.



Füllung von der Bronzethür der Dreieinigkeitskirche in New York.

Im Großen und Ganzen ist aber der klassische Zug unserem Volke zu fremd, um befruchtend, die Natur beeinflussend zu wirken. Es blieb daher diese Kunst eine Treibhauspflanze. Ihr gegenüber steht die andere Richtung, die nur das moderne Leben in Farben ausdrückt. Vor allem von den Franzosen und speziell den



Bronzetüren der Dreieinigkeitskirche in New York.

Impressionisten beeinflusst, gehen unsere modernsten Maler in vielen der krassen Effekte selbst weiter als jene.

Das Bedürfnis nach Leben, „action", wurzelt jedoch tief in unserer Nation und hat daher auch Berechtigung, in der Kunst seinen Ausdruck zu finden, falls diese der Ausdruck des höhern Lebens ihrer Zeit sein soll. Das Schreien nach „life and action" ist aber häufig noch unartikulirt. Hier musste eine Befruchtung durch die große Kunst der Vergangenheit stattfinden, damit man sich besinnen lernte, welche Momente des Lebens der Kunst würdig sind, und diese müssen wir wiedergeben, um edel und tief und nicht nur oberflächlich und krass zu wirken!

Mir scheint nun, dass Karl Bitter gerade zur rechten Zeit hervorgetreten ist. Seine Kunst fußt auf der Vergangenheit, aber er knüpft nicht an das griechische Ideal ruhiger Selbstzufriedenheit an, sondern an eine andere, uns näher verwandte Welt, an die bewegte Zeit des Werdens und Kämpfens nach neuen Idealen auf alter Grundlage, an die Zeit der Renaissance. Michelangelo ist sein Ideal. Bitter's Figuren atmen Leben, und jedes seiner Bildwerke durchflutet Bewegung. Aber die Konstruktion jeder Figur ist streng und korrekt, wenn auch die Stellung noch so lebendig und komplizirt.

Anfangs war man in Künstlerkreisen geneigt, trotz aller Vorzüge, seine Begabung als mehr in der dekorativen Richtung liegend anzusehen, aber sein neuestes Werk hat gezeigt, dass er vollenden und durchbilden kann, wenn es sich darum handelt, etwas zu schaffen, was der Beschauer in der Nähe und andächtig betrachten soll. Seine vorhergehenden Arbeiten waren hauptsächlich dazu bestimmt, Bahnhöfen und ähnlichen Gebäuden als Friese zu dienen und mussten, eben diesen Zwecken gemäß, dekorativ gehalten sein, weil der Künstler ausschließlich in der Totalwirkung aus der Ferne das Feld seines Schaffens suchen musste.

Das Portal zur Dreieinigkeits-Kirche, bei dem jedes Feld, jede Figur und jeder Kopf eine lebensvolle, vollendete Kunstschöpfung für sich darstellen, ist entschieden Karl Bitter's Hauptwerk — bis jetzt — denn wie vieles kann der so jugendliche Künstler noch leisten! Die Komposition der Scenen aus der biblischen Geschichte ist höchst gediegen und schwungvoll; das Ganze ist im Genre der Ghiberti'schen Thore des Baptisteriums in Florenz gedacht.

Karl Bitter ist ein richtiges Wiener Kind; er wurde am 6. Dezember 1867 im Bezirke Rudolfsheim geboren. Seine Bildung hat er in Wien genossen. Er besuchte daselbst das Gymnasium, dann drei Jahre die Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums und beschloss seine Schulbildung mit dem vierjährigen Besuche der Akademie der bildenden Künste. Seine Lehrer waren Kühne, König und Hellmer. Mit Vorliebe bethätigte der junge Mann sich stets praktisch in seiner Kunst; er verwendete auch ein Jahr auf Steinbildhauerei und besuchte dann die Ateliers der Bildhauer Düll und Schmidgruber. Professor Weyr schwebte ihm von den Modernen stets als Ideal vor. Er wusste ihm nachzustreben, und dies zeigte sich darin, dass man in Berlin und Braunschweig, wohin er sich nun wendete, sofort eine Ähnlichkeit seiner Arbeiten mit denen jenes bekannten Wiener Bildhauers fand, die für ihn einnahm. Er arbeitete in Berlin bei Kaffsack und in Braunschweig bei Professor Echtermeyer. Vor sieben Jahren kam er nach New York. Eine größere Firma für dekorative Architektur beschäftigte ihn zuerst. Der Sieg bei der Konkurrenz für die Astor-Memorial-Gates der Trinity church gestaltete sich zum Grundstein für Bitter's Selbständigkeit. Architekt Hunt, mit dem er, wie schon erwähnt, nun gemeinsam zu arbeiten hatte, fand Gefallen an dem jungen Künstler, mit dem ihn eine gemeinschaftliche Neigung für das Monumentale verbindet. Bitter's Wienerisch frisches und fröhliches, jeder Kopfhängerei abholdes Wesen war ihm sympathisch. Es entsprach dem amerikanischen lebhaften Thätigkeitstriebe, war aber frei von der den Amerikanern eigenen nervösen Hast und vielmehr belebt durch jugendfrische und originelle Thatkraft. R. M. Hunt förderte den jungen Künstler, so weit er es vermochte, und ihm ist viel möglich. Für Hunt nun, den berühmten Architekten der Millionäre, übernahm Karl Bitter die Ausschmückung ihrer Paläste und verlieh den kostbaren City-houses oder Sommer-Cottages der Geo. Vanderbilt, C. Vanderbilt, Astor und anderen ihre bildnerische Ausschmückung. Dadurch gelangte Bitter's Name zu raschem Ansehen. Andere Architekten, wie Geo. Post, R. Upholm und Frank Furness, gaben ihm ebenfalls bedeutende Aufträge, und bald wurde seine Thätigkeit eine so umfangreiche, dass er sich gezwungen sah, ein großartiges Atelier zu eröffnen, welches ein ganzes großes Gebäude umfaßt. Zugleich ward ihm Gelegenheit, seinen Freunden und Studiengenossen ebenfalls zu lohnender Arbeit in der neuen Welt zu verhelfen. Er ließ nacheinander *O. Schimkowitz*, *J. Conti*, *Jos. Lichtenberg* und *Max Mauch* aus Wien kommen, um ihn bei seinen Arbeiten zu unterstützen. Die Weltausstellungsgebäude in Chicago, deren Architekt gleichfalls Hunt war, gaben Bitter Gelegenheit, auch in anderen Teilen der Vereinigten Staaten vorteilhaft bekannt zu werden. Bedeutende Arbeiten für Philadelphia folgten, so unter anderem ein 50 Fuß langer Giebel für einen der dortigen Bahnhöfe, die Überwältigung der Pferdekraft durch die Dampfkraft darstellend. Dann schuf Karl Bitter eine Porträtstatue Dr. Pepper's, eines der berühmtesten Ärzte in Philadelphia. Die Astor-Thüren sind das Bedeutendste und Großartigste, was Karl Bitter bis jetzt geleistet hat, dasjenige, worin er seine Eigenart am vollsten zur Geltung bringen konnte. Er hat dreieinhalb Jahre daran gearbeitet, und sie bilden den Grundstein eines dauernden Ruhmes in der hiesigen Stadt.

Die Thuren sind circa 18 Fuß hoch und 9 Fuß breit. Die Kosten für das Hauptportal und die beiden von den anderen Bildhauern vollendeten Seitenthüren belaufen sich auf beiläufig 100000 Dollars.

Karl Bitter gehört den verschiedenen hiesigen Kunstvereinen an und wurde zum Mitglied der National Sculpture Society ernannt. Es ist merkwürdig, wie seine Wiener Eigenart sich rasch die Herzen der sonst kühlen Yankees erobert hat. Während die Künstler hier sonst viel zu wenig in Kontakt mit der hiesigen Gesellschaft kommen, wurde er überall aufs Entgegenkommendste aufgenommen, selbst als er noch kaum einige Worte Englisch sprechen konnte.

Möchte sein Erscheinen auf dem hiesigen Kunsthimmel sich wirklich als bahnbrechend erweisen und eine neue Zeit herbeiführen helfen, in der Kunst und Leben in nähere Verbindung treten!

KLEINE MITTEILUNGEN.

Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. I. Bearbeitet von Professor Dr. *Friedrich Schlie.* Schwerin, Bärensprung. 1896. gr 4⁰.

Die im Jahre 1887 gegründete Kommission zur Erhaltung der mecklenburgischen Denkmäler übergiebt mit dem vorliegenden Bande der Öffentlichkeit die erste Frucht ihrer Arbeit, und es ist anzuerkennen, dass sie sofort einen vollen Erfolg erzielt hat. Der von ihr erwählte Bearbeiter des gesammelten Stoffes, der Direktor des Museums in Schwerin, schon lange weit über die Grenzen Deutschlands hinaus als bedeutender Kunstschriftsteller bekannt, verwendet in diesem Bande sein Wissen, das sich von den großen Werken der Architektur bis zu den kleinsten Gebilden des Kunstgewerbes erstreckt, um die in einem Teile seines engern Vaterlandes bisher noch verborgenen Schätze ans Licht zu bringen. Das Buch, ein vorzüglich ausgestatteter Großquartband, behandelt die Denkmäler aus 43 Ortschaften des nordöstlichen Mecklenburg, eingeschlossen Rostock, auf 612 Seiten mit 425 Abbildungen; letztere, teils in Lichtdruck, teils in Holzschnitt hergestellt, veranschaulichen meistens den behandelten Gegenstand ausgezeichnet. Es braucht nicht erst hervorgehoben zu werden, dass der Verfasser in seiner gewissenhaften Weise keinen Gegenstand bespricht, den er nicht selbst gesehen hat, keinen Ort erwähnt, wo er nicht selbst längere oder kürzere Zeit verweilte. Aber das soll gesagt werden, dass fast immer zur Aufnahme eines Baudenkmals mehrere Reisen nötig gewesen sind, um durch Vergleichen und erneute Prüfung zu erreichen, dass schließlich kein Ornament übersehen wurde, vielmehr sogar die Schlüssel, Siegel, auch die Stadt- und Meisterzeichen einzelner Kelche festgestellt werden konnten. Auch vorhandene Archive wurden durchforscht; denn der Verfasser begnügte sich nicht etwa nur mit Darlegung und Beschreibung der Kunstdenkmäler, sondern gab für jeden behandelten Ort eine Übersicht der Geschichte desselben. Trotz dieses Aufwandes von großem Wissen und peinlichster Beobachtung ist der Band nicht etwa nur für Fachmänner geschrieben, sondern für jeden Kunstlaien verständlich. Das gerade ist ein wesentlicher Vorzug des Buches, dass der Verfasser seine Gabe klarer, edler Darstellung ihm zugute kommen ließ. Die Ordnung des Stoffes folgt der Reihe der behandelten Ortschaften. Jede Stadt, jedes Dörflein wird für sich betrachtet, seine Bau- und Kunstwerke werden gesondert vorgeführt und beurteilt, die Kirchen gehen voran, Profanbauten folgen, Kleinkunstwerke im Privatbesitz und vorgeschichtliche Stellen (Gräber, Wälle u. s. w.) machen den Beschluss. Die Gruppirung der Orte erfolgt nach Amtsgerichtsbezirken. Was dieses Unternehmen von manchen ähnlichen unterscheidet, ist der Umstand, dass man die Werke der Gegenwart nicht unbedingt von der Aufnahme ausgeschlossen hat, also nicht festgestellt, dass mindestens erst ein Jahrhundert müsse über einen Bau fortgezogen sein, um ihn der ernsten Betrachtung eines Altertümlers würdig zu machen. Durch die Befolgung dieses Grundsatzes ist es allein möglich geworden, Sinn und Verständnis für die ganze Vergangenheit des einzelnen Ortes und schließlich des ganzen Mecklenburg zu erschließen. Dem Nicht-Mecklenburger wird es bei Durchsicht des Bandes sein, als würde ihm ein neues Gebiet, wo Kunst heimisch ist, eröffnet. Nach Fertigstellung des ganzen Werkes wird sich ergeben, dass dasselbe für viele Einzelheiten der Kunst eine Fundgrube sein wird, gleichfalls aber auch der Geschichte. Kommen doch allein 63 Grabsteine und 24 Kelche zur Abbildung, dazu viele Epitaphien, Altäre, Fünten u. s. w. Zum Schluss mag noch erwähnt werden, dass um die Fertigstellung des Buches die mecklenburgisehe Regierung und der Landtag durch Bewilligung hinreichender Mittel sich große Verdienste erworben haben. So ist es möglich geworden, dass der Preis außerordentlich billig (5 M.) gesetzt werden konnte, während sonst das Vierfache kaum genügen würde. Mecklenburg macht also mit Darreichung dieser Gabe allen Freunden von Kunst und Geschichte geradezu ein Geschenk.

C. B.

Über Nikolaus Knüpfer und einige seiner Gemälde. Zugleich ein Beitrag zur Elsheimer-Frage. Von *Friedrich Schlie.* Mit 14 Lichtdruckbildern. Schwerin, Bärensprung. 1896. II u. 32. S. 4⁰.

In dieser vortrefflich geschriebenen und reich illustrirten Abhandlung unseres gelehrten Landsmannes feiert ein lange Mißachteter, ja fast Vergessener seine wissenschaftliche Auferstehung. Es ist der (1603?) in Leipzig geborene, dann 1630 nach Utrecht gekommene und dort namentlich unter Abraham Bloemaart ausgebildete Meister *Nikolaus Knüpfer* († 1660?). Das 17. und 18. Jahrhundert brachte seinen anmutigen und gediegen durchgeführten kleinen Historienbildern eine hohe Schätzung entgegen. In der kunstgeschichtlichen Litteratur des 19. Jahrhunderts dagegen ist er nahezu verschwunden, zum Teil unter den ins hellste Licht getretenen Werken Adam Elsheimer's, dessen

gefeierter Name heute noch mit Unrecht an einem der besten Bilder Knüpfer's hängt. Wir meinen die „Jagd nach dem Glück" (das sogenannte „Contento", d. i. Verlangen) in der älteren Pinakothek zu München. Schlie weist in diesem Werke Knüpfer's eine Vorstudie zu der größeren Darstellung desselben Gegenstandes in der Schweriner Galerie nach, welche letztere Komposition u. a. durch das darauf angebrachte Selbstbildnis des Künstlers beglaubigt ist. In dem 1651 entstandenen Schweriner Bilde steht der Meister auf der Höhe seiner Kunst. Mit der geistvollen Auffassung des Grundgedankens verbindet er nach Schlie's Urteil eine künstlerische Beherrschung der Massen, eine Tüchtigkeit des Zeichnens und Modellirens in Licht und Luft, eine Feinheit der Farben-Accorde, sowie ein Gefühl für Ton und Schönheit, „dass der Vergleich mit den besten Meistern der Vergangenheit und Gegenwart gerechtfertigt ist". Den Gedanken zu den beiden Glücksjagden scheint Knüpfer einem Bilde des Baseler Museums entnommen zu haben, welches nach Schlie's überzeugender Auseinandersetzung dem Ad. Elsheimer zuzuschreiben ist. Das Baseler „Contento" stimmt in Gesichtstypen, Eigentümlichkeiten des Kostüms und sonstigen Details, namentlich aber in der ganzen Technik der Malerei genau mit dem „Opfer zu Lystra" von Elsheimer im Städel'schen Institut zu Frankfurt überein. An diese Darlegungen knüpft Schlie die Revision der übrigen, dem Knüpfer zugeschriebenen Bilder und Zeichnungen. Wir verdanken ihm die Aufklärung manches schwer wiegenden Irrtums, welcher bisher die richtige Würdigung Knüpfer's und seines Verhältnisses zu Elsheimer gestört hatte. Das Gesamturteil über den Ersteren lautet folgendermaßen: „Knüpfer verdankt seine künstlerische Ausbildung und Bedeutung den Holländern, dem Bloemaart und dessen Caravaggistenschule, sowie dem mächtigen Einfluss der Rembrandt'schen Werke." Aber Knüpfer steht neben den Holländern „als ein fremdartiger, nicht immer, aber oft überraschend ansprechender Meister da, der überall das eingehendste Naturstudium zeigt, die Einzelfigur mit größter Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit behandelt und in der Anordnung und Verteilung der Massen sehr viel Geschick und Geschmack verrät". Wir können mit der Bemerkung schließen, dass dieselben Eigenschaften, welche der Kritiker hier dem Künstler nachrühmt, auch ihn selbst in seiner Arbeit auszeichnen. Die Abhandlung macht in jeder Zeile den Eindruck höchster Gediegenheit und Sicherheit. Sorgfältige Kritik der Quellen, eingehendes vergleichendes Studium der Kunstwerke, analytische und zugleich exegetische Betrachtung: das sind Dinge, welche immer noch viel zu wünschen übrig lassen in der heutigen Kunstwissenschaft. Hier finden wir sie aufs Glücklichste vereinigt und zu den erfreulichsten Resultaten geführt. *C. v. L.*

K. Kumm, *Entwurf einer empirischen Ästhetik.* Berlin, 1895. Selbstverlag. 8.

Dass unsere Ästhetik, soll sie überhaupt in der modernen Wissenschaft Beachtung finden, eine empirische werden muss, ist offenbar. Es fehlt nicht an Versuchen, denen sich auch der obige anreiht. Er nennt sich „Entwurf einer empirischen Ästhetik", würde aber wohl richtiger als „Beitrag" zu einer solchen zu bezeichnen sein. Kumm geht davon aus, dass gewisse Töne, Formen und Farben Erreger von ästhetischen Lust- und Unlustgefühlen sind. Schon beim Kinde sind neben der Befriedigung des Bedürfnisses nach Nahrung und Schlaf anders geartete Bedürfnisse vorhanden. Es wird durch Schaukelbewegungen beruhigt und erheitert, also Wirkung der rhythmischen Bewegung, des Rhythmus. Ebenso durch glänzende oder sich bewegende oder auffallend geformte Gegenstände. Also Wirkung von Licht, Farbe, Bewegung, Form. Dabei unterscheidet und bevorzugt es zunächst keine besonderen Farben oder Farbenfolgen, nur zieht es glänzende den matten Farben vor. Erst später erfolgen solche Bevorzugungen. Dass dieselben aber nicht auf immanenten Tonfolgegesetzen oder farbenharmonischen Gesetzen beruhen, beweisen uns die verschiedenen nebeneinander bestehenden Tonfolgen. Die griechische Tonleiter erscheint uns heute wenig ansprechend, ebenso die chinesische u. a. Kumm versucht dann eine eingehende Darlegung, wodurch ästhetische Lustgefühle erregt werden. Hierbei erscheint der Rhythmus als wesentliches Element. Um die höchsten Lustgefühle zu erregen, muss aber nach Kumm noch das „ethische Moment" hinzutreten. Ein vollkommenes Kunstwerk muss zugleich das Wahre und Gute mit dem Formschönen oder Rhythmischen verbunden zeigen. Leider gerät damit Kumm in eine ganz ausgetretene Bahn zurück. Statt seine Untersuchungen über die formalen ästhetischen Lustgefühlerreger fortzuführen, untersucht er die „ethischen Momente" in den Kunstwerken und wiederholt damit längst Gesagtes. Den „Kreis" stellt er ohne weiteres als die Linie höchster Lustgefühlerregung hin. Als Ursache nimmt er die bei Betrachtung des Kreises auftauchenden angenehmen Erinnerungen an Sonne, Mond, Pupille u. a. m. an. Recht gewagt. — Nach allem scheint es, als stehe Kumm der ausübenden Kunst zu fern, um über die Natur der rein künstlerisch-formalen Reize, der aus Farbe und Form direkt (ohne associierte Reflexionen) resultirenden Lustgefühle uns Rechenschaft geben zu können. Er hört dort auf zu arbeiten, wo die eigentlich experimentelle Forschung beginnen sollte. Allzusehr tritt dann in den von ihm gewählten Beispielen hervor, dass seine Bekanntschaft mit der lebenden wie mit der historischen Kunst keine sehr intime ist. Für das, was er über die primitive Linearornamentik vorbringt, würde er wohl mit Nutzen Riegl's Stilfragen und Grosse's Anfänge der Kunst zu Rate ziehen können. Baudry's und Cabanel's Venusbilder verurteilt er als „unsittlich", während er Tizian's Venusbilder als naiv und neutral ansieht. Neben ganz guten und brauchbaren Bemerkungen bringt das Buch viel Abgethanes und Überflüssiges. Es repräsentirt mehr eine Sammlung von Notizen, Anschauungen und persönlichen Meinungen, als einen abgerundeten „Entwurf einer empirischen Ästhetik". *M. SCH.*

ZU DEN KUNSTBLÄTTERN.

Die diesem Hefte beigefügte Heliogravüre giebt die Seitenbilder des Dettmann'schen Triptychons von der „Arbeit" wieder, und ist als eine Ergänzung der Illustration des Aufsatzes von Dr. Alfred Gotth. Meyer im letzten Hefte anzusehen. Die Flügel des zweiten Triptychons vom Sündenfall werden wir in einem der nächsten Hefte in Radirung veröffentlichen. Die Originalradirung „Große Wäsche", welche diesem Hefte noch beiliegt, rührt von einem Schüler W. Unger's her, namens *M. Cl. Crnčic*, von dem noch weitere Proben eines tüchtigen Talentes in Aussicht stehen. Im nächsten Hefte werden wir einige biographische Daten über den bisherigen Werdegang des jungen Künstlers zugleich mit einer zweiten Platte von seiner Hand veröffentlichen.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des siebenten Jahrgangs.

(Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem *Z* beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst“.)

Grössere Aufsätze.

Bücherschau.

Kunstlitteratur und Kunstblätter.

Nekrologe.

Personalnachrichten.

Preisausschreiben und Wettbewerbe.

Denkmäler.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine und Gesellschaften.

Ausgrabungen und Funde.

Kunstgeschichtliches.

Vermischtes.

Vom Kunstmarkt.

A. (Auktionen.)

B. Auktionsergebnisse.

Berichtigungen.

Zu den Bildern.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 1. 10. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

NEUERWERBUNGEN DER ERMITAGE.

St. Petersburg, im August 1895.

Ungeachtet der äußerst geringen Mittel, welche der Gemäldegalerie der kaiserlichen Ermitage für Neuerwerbungen zur Verfügung stehen, hat dieselbe doch in letzter Zeit einen beständigen Zuwachs an mehr oder weniger interessanten Bildern erhalten, deren Schöpfer bisher in der Ermitage fehlten oder doch zu wenig charakteristisch vertreten waren.

Mit dem Jahre 1882, in welchem A. A. Wassiltschikow an die Spitze der Ermitage trat, kam nach langem Stillstande neues Leben in die Verwaltung; nicht geringere Erfolge hat die Leitung des nach Wassiltschikow's Tode auf allerhöchsten Befehl berufenen Chefs, des Oberhofmarschalls Fürsten S. N. Trubezkoi zu verzeichnen. Der hingebende Eifer aber, mit welchem der älteste Konservator der Gemäldegalerie, A. J. Somow, seinen im Jahre 1886 übernommenen Dienst versieht, hat in der verständnisvollen Unterstützung der genannten Direktoren die schönste Anerkennung gefunden.

Von 1882 bis zum heutigen Tage hat der Bestand der Gemäldegalerie um 207 Bilder, und zwar um 130 niederländische und deutsche, 49 italienische, 21 französische und 7 russische zugenommen, die teils vom hochseligen Kaiser Alexander III. geschenkt, teils den Abstellräumen der Ermitage oder kaiserlichen Landschlössern entlehnt, teils aus Privatbesitz erworben worden sind.

Mit Übergehung all' dieser Neuerwerbungen, die entweder in dem von Somow bearbeiteten Katalog der Gemäldegalerie ihre Beschreibung gefunden haben (der dritte und letzte, die englische, französische und russische Schule umfassende Teil ist soeben in russischer Sprache erschienen) oder in den Nachtrag aufgenommen werden sollen, beschränke ich mich darauf, diejenigen Gemälde zu nennen, die vom ersten Januar dieses Jahres an in die Ermitage gelangt sind:

1. *W. L. Borowiskowsky* (1757—1825). Das vorzügliche Porträt des Grafen A. J. Wassiljew, ersten russischen Finanzministers. Gestochen von A. Uchtomsky und Afanosjew.

2. *Jan Sanders van Hemessen* (geb um 1500, gest. 1555 oder 1556). Der heilige Hieronymus. Der seltene, unter Q. Massijs's Einfluss stehende Künstler war in Russland bisher durch kein einziges Werk vertreten. Das Bild trägt den vollen Künstlernamen und die Jahreszahl 1543.

3. *Gillis Peeters* (1614—1652). Die in prächtigem Silberton gehaltene *Landschaft* ist bezeichnet und trägt die Jahreszahl 1645. Besonders interessant wird das Bild dadurch, dass Gillis Peeters fast nur in Gemeinschaft mit seinem berühmteren Bruder Bonaventura arbeitete.

4. *Pieter-Claesz von Haarlem* (gest. 1661). Vater und erster Lehrer des berühmten C. Berchem. *Stillleben.*

5. *Fr. Guardi* (1712—1793). *Ansicht von Venedig.* Würdig seines großen Lehrers, des A. Canaletto.

6. *Jacob van Oost* (1600—1671). *David* mit dem Haupte des Goliath. Das Bild zeigt uns den Künstler von seiner besten Seite und charakterisirt ihn als Schüler van Dyck's. Bezeichnet und 1645 gemalt.

Außer diesen sechs Bildern, die aus Privatbesitz in Petersburg und Kiew erworben wurden, gelangten zwei Gemälde in die Ermitage, welche sich bisher in den inneren Gemächern des Winterpalais befunden hatten, und zwar:

P. P. Rubens' „Jupiter und Juno“ (zweifellos die Originalskizze zu dem oberen Teil des Bildes „La destinée de Marie de Medicis“, welches dem für das Luxembourg gemalten Cyclus von Gemälden angehört, die augenblicklich im Louvre aufgestellt sind) und

M. A. da Caravaggio's „Ecce Homo“, ein ausdrucksvolles und vortrefflich erhaltenes Bild.

Ferner muss eines kleinen Gemäldes von *Lucas van Leyden* Erwähnung geschehen, welches der Staatssekretär A. A. Polowzew der Kaiserlichen Ermitage dargebracht hat. Dasselbe stellt Christus vor Pilatus dar, und variirt einen der bekannten Stiche des großen Künstlers, der bisher nur durch ein einziges Bild (die „Heilung des Blinden“ gilt bekanntlich für Lucas' Meisterwerk) in der Ermitage vertreten war. —

Den wichtigsten Zuwachs aber erhielt die Gemäldegalerie in fünf Bildern, die, aus der Sammlung Tischkewitsch stammend, bisher das königliche Lustschloss Lazienki in Warschau schmückten. Dorthin berufen, um eine Neukatalogisirung des in vier Schlössern zerstreuten, außerordentlich reichen kaiserlichen Bilderschatzes vorzubereiten,[1]) setzte Herr von Somow es durch, die fünf interessantesten Bilder in die Ermitage überführen, und an Stelle eines Rembrandt, Steen, v. d. Helst, de Gelder und Fragonard — gute, aber minder wertvolle Gemälde nach Warschau senden zu dürfen.

Ich lasse eine kurze Beschreibung der Bilder folgen:

1. *Rembrandt van Rijn. Porträt eines jungen Mannes.* Das Brustild eines schönen, im $^3/_4$ Profil nach rechts gewandten Mannes in breitrandigem, schwarzem Hut und Spitzenkragen. Rundbild. Rechts die Bezeichnung: Rembrandt f. 1634. Nach der auffallenden Ähnlichkeit mit dem Bilde der Ermitage (Nr. 828) — ein Bruder des vom Künstler in demselben Jahre gemalten Mannes.

2. *Arent de Gelder. Selbstporträt.* Der Künstler hält eine Zeichnung in Händen, er blickt den Beschauer an. Neben ihm, auf dem Tische, sein Hut. Halbfigur. Bezeichnet.

3. *Bartholomäus v. d. Helst. Selbstporträt.* Der Künstler hält das Miniaturporträt der Prinzessin Henriette Marie, Gemahlin Wilhelm II. von Nassau-Oranien, in der erhobenen rechten, Palette, Pinsel und Malstock in der linken Hand, und blickt den Beschauer an. Halbfigur. Bezeichnet. Um 1650 gemalt, gehörte es J. O. Marck in Leyden und wurde 1773 in Amsterdam von Yver ersteigert.

4. *Jan Steen. Reichtum oder Liebe?* Ein junges Mädchen zwischen einem jungen Manne, der sie zärtlich anblickt, und einem alten, der ihr einen Ring und Goldstücke zeigt. Ganze Figuren. Bezeichnet. Wunderbar erhalten ist das Gemälde, vielleicht das schönste unter den elf, in der Ermitage befindlichen, Werken des Meisters.

5. *Jean-Honoré Fragonard. „Le baiser à la derobée“.* Ein schönes, junges Mädchen reicht einem Jünglinge ängstlich die Wange zum Kusse; im Nebenzimmer spielen ältere Damen Karten. Sehr bekannt ist der Stich nach diesem Bilde von N. F. Règniault.

1) Der Katalog soll noch in diesem Jahre in russischer Sprache erscheinen.

Sämtliche, in diesem Jahr erworbene Bilder sind augenblicklich in der „Galerie der Geschichte der Malerei“ vereinigt und werden erst später den betreffenden Schulen zugeführt werden.

AUS DEN GEMÄLDESAMMLUNGEN IN OLMÜTZ UND KREMSIER.

Einige Mitteilungen über die Bilder in den fürstbischöflichen Schlössern zu Olmütz und Kremsier sind in der Kunstchronik im Jahre 1889 veröffentlicht worden (vergl. Bd. XXIV, No. 21 und 22). Heute gebe ich einige Nachträge zu jenen Mitteilungen, da ich Gelegenheit hatte, eine nicht geringe Anzahl der fürstbischöflichen Bilder in Wien beim Gemälderestaurator und Kupferstecher Victor Jasper wiederzusehen und dort auch Bestandteile jener zweiteiligen Sammlung kennen zu lernen, die mir neu waren. Denn Jasper hat auch mehrere Stücke, die ich 1889 überhaupt gar nicht zu Gesicht bekommen hatte, aus dem Vorrat hervorgeholt, wo sie bisher in verwahrlostem Zustande der Erlösung harrten. Mehrere Signaturen sind bei Gelegenheit der Wiederherstellung zu Tage gekommen, bei jener mühevollen Arbeit, die hier vom Restaurator in einer fast mustergiltigen Weise geleistet worden ist.

Die *Niederländer* beanspruchen unter den Bildern, die heute nachzutragen sind, das meiste Interesse. Gut und interessant, wenn auch an vielen Stellen einfach unrettbar verdorben, ist eine kleine, figurenreiche Anbetung durch die Magier aus der Richtung des *Lucas van Leyden.* Viel später fällt ein lebensgroßes Bildnis eines feisten Herrn (Halbfigur), das aus der Nachfolge des *Jacob Jordaens* zu sein scheint und nicht wenig an den jüngeren *Van Oost* erinnert, ohne dessen Weichheit in deutlicher Weise zu vertreten. Ein fröhliches Mahl von *Guilliam van Herp* ist durch die Darstellung und die Seltenheit des Meisters bemerkenswert. Wenn ich diejenigen Bilder des Van Herp ausschließe, die nach dem zweifelhaften Schweriner Bilde bestimmt sind, bleiben nur wenige sichere Arbeiten dieses Meisters übrig, der erst in neuerer Zeit beachtet und studirt wird. Das Berliner Bild (Nr. 945) ist signirt, desgleichen das in der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien und das in der Bute-collection, das bei Ronald Gower in den „great historic Galleries of England“ (London 1883) abgebildet ist. Demselben wirklichen Van Herp muss man eine musikalische Unterhaltung im Wessenberg'schen Hause in Konstanz (neu Nr. 123) zuschreiben.[1]) Ihm nahe

1) Vergl. Frimmel: Kleine Galeriestudien I. S. 12 f. und 88. Die ältere Litteratur ist benützt bei Ron. Gower a. a. O. und bei Schlie im großen Schweriner Katalog. Die Bilder in Cassel, Darmstadt, Bamberg, Mannheim (Nr. 216) und einige andere schließen sich dem Schweriner Bilde an. Ob die V. Herps in New York (erwähnt in der Zeitschrift f. bild.

verwandt ist eine Darstellung des siegreich heimkehrenden David, die im November 1891 im Wiener Kunsthandel aufgetaucht, mir aber bald aus dem Gesichtsfelde entschwunden ist. Bei A. Zweig in Wien sah ich vor einigen Jahren ein Bild mit einer Mahlzeit, das mir den Van Herp ins Gedächtnis brachte. In der Sammlung Kuranda kenne ich ein Van-Herp'sches Sittenbild (der geschlachtete Ochse). Dieses ist schon bei Waagen hervorgehoben.

Das neu aufgefundene Bild in Kremsier zeigt in der Anordnung die größte Verwandtschaft mit dem Harrachbilde und dem in der Bute-collection. Auf dem letztgenannten kehrt sogar die Architektur des Mittelgrundes genau wieder, ebenso wie sich eine männliche Figur rechts im Mittelgrunde, mehrere Gesichtstypen und einige Kleinigkeiten, wie die Schlüssel mit einem großen Petersilienbündel und ein mit Weinlaub bekränztes Römerglas auf beiden Bildern wiederholen. Die Palette ist ungefähr dieselbe helle, zu grauen und grauvioletten Tönen neigende, wie auf dem Harrachbilde. Hie und da klingt ein wenig Rubens und Cocques an, bei einigen Gesichtern Teniers. Eine entfernte Verwandtschaft mit Jacob Jordaens, wie beim Berliner Van Herp ist mir hier nicht aufgefallen.

In der Zeichnung sind die spitz ausgezogenen Finger besonders auffallend. Die Signatur findet sich auf dem Fußboden gegen links unten: „G. V. HERP". Eine Wiederholung des Bildes, das vorne acht Erwachsene und ein Kind, um einen Tisch angeordnet, aufzuweisen hat, war vor einiger Zeit bei Jasper zur Wiederherstellung Sie befindet sich gegenwärtig auf Schloss Sommerau bei Spital am Semmering beim Grafen G. Brunswick. (Auf Leinwand. Breite 0,85, Höhe 0,61.)

Sehr beachtenswert ist neben dem Van Herp noch ein signirtes Stillleben des *Peeter Boel,* das sehr packend wirkt durch die Kraft des Vortrages und der Farbe. Vorne liegen allerlei Früchte, tote Vögel und eine gebuckelte, reich geformte Goldschale. Rechts ganz vorne ist ein Stück eines Säulenknaufes sichtbar. Im Mittelgrunde auf einem Koffer links eine Katze. (Leinwand, Breite 1,14, Höhe 0,79.) Die Tiere erinnern lebhaft an die feinere härtere Weise des Jan Fyt, der ja nur um wenige Jahre älter war, als Peter Boel. Die Signatur des neu auftauchenden Bildes lautet: „P. BOEL" und ist in dunklen ziemlich schwunghaft sorglos hingesetzten Zügen ausgeführt. Boel der Malerradierer ist ein geradewegs seltener Meister. Nur von Boel'schen Handzeichnungen ist eine große Anzahl erhalten. Annähernd ebenso rar ist auch *Alexander Coosemans,* von dem eines der neu hervorgeholten Bilder herrührt. Selbstredend ist's ein Stillleben mit Obst und Gemüse, um das es sich hier handelt, ein Bild von gewählter Lichtführung mit hellem Vordergrunde und dunkleren Fernen. (Lwd. Breite 1,15, Höhe 0,80.) Die Signatur „A. Coosemans" in halb cursiver Lateinschrift steht rechts auf einem Steine.

Unter den Niederländern sind noch zwei, allerdings nicht allzu gehaltvolle, Werke des *Johann Thomas* zu nennen, die schon vom alten Inventar der Kremsier-Olmützer Galerie aus dem Jahre 1691 verzeichnet werden.[1]) Es sind Breitbilder akademischen Formats, deren eines einen kleinen Triumph des Bacchusknaben darstellt, wogegen das andere drei Knaben bei einem Lamm in einer Landschaft aufweist. Offenbar ist das Christkind und der Johannesknabe darunter. Rosige Leiber; etwas derbe Mache. Auf dem zweiten Bilde die helle Signatur: „Joannes Thomas fecit 1672".

Auch *deutsche* Bilder sind zu den älteren Mitteilungen nachzutragen: so acht kleine Tafeln spätmittelalterlichen Stils und vermutlich von fränkischer Herkunft. Sie stammen zweifellos von einem großen Altarwerk.

Zwei Bilder vom älteren *Cranach* dürfen nicht übergangen werden, obwohl sie kaum völlig eigenhändig sein werden. Viele Einzelheiten sind fein und des Meisters würdig. Beide Tafeln (wie es scheint aus Buchenholz) messen je 0,84 in der Höhe, 0,58 in der Breite und bringen in figurenreicher Komposition die Martyrien einerseits der Heiligen Katharina von Alexandrien, andererseits des Heiligen Johannes Baptista zur Anschauung. Auf dem Johannesbilde findet man links an einer Hellebarde die gelbe Schlange mit aufgerichteten Flügeln und darunter die Jahreszahl 1515. Links unten ein bischöfliches Wappen. Die Cranachforschung wird sich um die beiden Bilder zu bekümmern haben, deren eines im alten Inventar von 1691 vorkommt.

Zwei kleine männliche Bildnisse aus dem Jahre

K. N. F. VI, S. 15) sich dem Schweriner Bilde nähern, oder den sicheren Arbeiten, vermag ich nicht anzugeben. Ein G. v. Herp aus der Sammlung Cronenborgh in Amsterdam war später bei G. Winkler in Leipzig. Redford's „Art Sales" verzeichnet einige Van Herps im Londoner Kunsthandel des vorigen Jahrhunderts. An das Bild der Galerie Aremberg (bei W. Burger Nr. 87) erinnere ich mich nicht mehr genügend bestimmt, um es in die Erörterung mit einbeziehen zu dürfen. Nach der schlechten Lithographie von Ch. Spruyt kann man ja nicht urteilen. Das Bild in der National-Gallery in London ist ebenso schlecht gehängt als katalogisirt, so dass es hier ebenfalls wegbleiben muss. Im Nationalmuseum zu Stockholm wird dem G. v. Herp ein Gemälde zugeschrieben (Nr. 461). Einige Werke des Van Herp, die hier nicht genannt, aber bei O. Granberg (collections privées de la Suède) erwähnt werden, habe ich bisher noch nicht kennen gelernt. — Das Bild aus dem Vorrat in Kremsier ist meines Wissens nur ein einzigesmal u. z. mit entstelltem Namen in der Litteratur erwähnt. In Hormayr's Archiv von 1825, S. 689 steht es als Bestandteil der Olmützer Galerie erwähnt und als Werk eines „E. v. Harp".

1) Vergl. Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale N. F. Bd. XIV, S. 186, Nr. 107, 2 Stücke.

1538 habe ich schon bei meinem Besuch in Kremsier vor etwa sechs Jahren gesehen, ohne einen bestimmten Namen dafür zu finden. Seither sind sie in den Vorrat gekommen und wieder hervorgeholt worden. Eines dieser Bilder ist allerdings nicht mehr zu retten und zu deuten, an dem zweiten besser erhaltenen aber gewahrt man eine so feine Hand, dass man an gute Arbeiten des *Bartel Bruyn* gemahnt wird, ohne dass dieser Name als bindend zu nennen wäre. Der Einfluss des jüngeren Holbein ist unverkennbar, soweit es sich an dem einen, wohlerhaltenen Bildchen (es stellt einen Herrn dar, der die hellbraunen Handschuhe vor sich hält) feststellen lässt. Etwa $^1/_3$ Lebensgröße. Hellblauer Hintergrund; Eichenholz. Oben halbrund.

Unter den späten Arbeiten von deutscher Hand fielen mir Gemälde von *Joh. Heinr. Schönfeld* auf. Eines davon, ein großes Breitbild mit der Schmiede des Vulkan, ist im alten Inventar von 1691 nachweisbar.

Wien, 15. September 1895.

Dr. TH. v. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Anselm Feuerbach. Sein Leben und seine Kunst. Dargestellt von *Julius Allgeyer*. Mit einem in Kupfer gestochenen Selbstbildnis des Künstlers und 38 Text-Illustrationen in Autotypie. Bamberg, Buchners Verlag (R. Koch). 1894. XIV und 342 S. 8°.

* Der Verfasser dieses verdienstlichen Buches, ein intimer Freund Anselm Feuerbachs, hatte in dem „Vermächtnis" des letzteren eine feste Grundlage für das litterarische Denkmal vor sich, das er dem Dahingeschiedenen errichtet. Aber er wusste das Bild, das er von ihm entwirft, durch manchen neuen Zug, besonders aus den reifen Jahren des Künstlers, zu beleben und bringt namentlich aus Feuerbachs Briefen und aus denen seiner edlen Stiefmutter viel dankenswertes Material bei, durch das die von Feuerbach selbst entworfene Charakterskizze vervollständigt und geklärt wird. Den Schluss bildet ein Aufsatz über Feuerbachs Stellung in der Kunstgeschichte und ein als Anhang beigefügtes Verzeichnis der sämtlichen Gemälde, Skizzen, Entwürfe und Studien des Meisters. Die nicht eben reiche Litteratur der deutschen Künstlerbiographien hat damit einen dankenswerten Zuwachs erhalten.

* In der *Sammlung Harrach in Wien* wird der reiche Besitz an Kupferstichen gegenwärtig einer Neuanordnung unterzogen, mit welcher der Scriptor der k. k. Akademie, Dr. *J. Dernjac*, betraut ist. Eine Frucht dieser Arbeit ist eine Abhandlung über die „*Englischen Karikaturisten des 18. Jahrhunderts*", in welcher Dernjac eine wenig bekannte Gruppe von Zeichnern und Stechern, besonders Farbenstechern und Radirern, auch Arbeitern in Aquatinta-Manier, in künstlerischer wie in geschichtlicher und kulturhistorischer Hinsicht eingehend würdigt. Bei der Seltenheit solcher Untersuchungen in der deutschen Kunstlitteratur verdient die Darstellung des Wiener Kunstgelehrten umsomehr Beachtung.

* *Neue Auflagen.* Der „Katechismus der Kunstgeschichte" von *Bruno Bucher* (Leipzig, Weber) ist soeben in vierter, verbesserter und mit 276 Illustrationen ausgestatteter Auflage erschienen. — Die sechste durchgearbeitete Auflage liegt von *L. H. Fischers* „Technik der Aquarell-Malerei" (Wien, Gerold) vor.

* Schulrat *Josef Langl* in Wien, unser geschätzter Mitarbeiter, hat über die *Habsburg*, den Stammsitz des Kaisergeschlechts, eine kleine sorgfältig gearbeitete Monographie herausgegeben, die das gesamte topographische und geschichtliche Material über die Burg und die denkwürdigen Stätten in ihrer Umgebung zusammenfasst und durch hübsche kleine Pläne und Illustrationen erläutert. Das Schriftchen ziert den Jahresbericht der k. k. Staats-Oberrealschule der Wiener Leopoldstadt für 1895 und wird namentlich in Schulkreisen dankbar aufgenommen werden.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTBLÄTTER.

* Als ein *Meisterstück des Farbenlichtdrucks* dürfen die vier zu einem Cyklus vereinigten kleinen Bildchen bezeichnet werden, welche die Kunstanstalt von *J. Löwy* in Wien soeben nach farbigen Vorlagen von *Leopold Burger* herausgegeben hat. Das viergliedrige Bild führt den Namen „Die vier Jahreszeiten" und schildert uns mit all der Wahrheit und zugleich mit dem gewählten Geschmack, die den trefflichen jungen Künstler charakterisiren, das tausendfältig erlebte und nachempfundene Drama von des Lebens Lust und Leid. Wir sehen den blonden, verliebten Bauernburschen mit seinem Schatz unter Blütenbäumen dahinwandeln, belauschen sie beim Kosen im grünen Hag, nehmen dann Teil an dem traurigen Abschied des Rekruten, und finden schließlich die arme Verlassene wieder, mit ihrem Kindchen, mitten im Schnee in eisiger Winternacht, vom Himmel Rettung in ihrer Not erflehend. Das Ganze ist voll echter Empfindung, schlicht und natürlich, die technische Durchführung — wie gesagt — musterhaft.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *William Unger*, der bisher eine Professur an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie bekleidete, wurde an Stelle des in den Ruhestand getretenen J. Sonnenleiter zum Professor der Kupferstecherkunst an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt.

*** *Zu etatsmäßigen Professoren an der Kunstakademie in Karlsruhe* sind die Maler Graf *Leopold von Kalkreuth*, der eine Zeitlang Lehrer an der Kunstschule in Weimar gewesen ist, und *Viktor Weishaupt* in München ernannt worden. Letzterer tritt an die Stelle des Tiermalers *Heinrich Zügel*, der an die Münchener Kunstakademie berufen worden ist.

⊙ *Adolf Menzel* wird zu seinem 80. Geburtstage (8. Dezember 1895) zum Ehrenbürger der Stadt Berlin ernannt werden.

PREISVERTEILUNGEN.

Venedig. Endlich hat die lange erwartete Preisverteilung stattgefunden. Die Preisrichter, unter welchen Künstler nicht vertreten waren, waren folgende: die Herren W. M. Rosetti als Vorsitzender (England), Prof. Jul. Lange für Dänemark, Prof. R. Muther (Deutschland), Prof. R. De la Sizeranne (Frankreich), Prof. A. Venturi (Italien). Die Preise wurden nachstehenden Künstlern zuerkannt: 1. Internationaler Preis 10000 Lire von Venedig: *F. G. Michetti* für das Bild „die Tochter Jairi's". 2. Regierungspreis 5000 Lire *G. Segantini*: „Rückkehr ins Vaterland". 3. InternationalerPreis 5000 Lire Provinz Venedig: *Max Liebermann*: Porträt des Gerhart Hauptmann. 4. Internationaler Preis der hiesigen Sparkasse 5000 Lire: *Paulsen*, „Die warten-

den Modelle". 5. Nationalpreis der vereinigten Gemeinden Veneziens 5000 Lire: *Trentacoste*, „Die Verlassene", Marmorstatue. 6. Venezianischer Preis des Fürsten Giovanelli 5000 Lire: *Silvio Rota*, „Narrenspital". 7. Internationaler Preis der Stadt Murano von 2500 Lire: *James Whistler*, „Weißgekleidete Mädchen am Spiegel". 8. Venezianischer Preis der vereinigten Lehrkräfte Venedigs von 2500 Lire: *Fragiaccomo*, „Landschaft". 9. Nationalpreis der Venezianischen Provinz 1600 Lire: *G. Boldini*, Porträt eines jungen Mädchens. 10. Preis von 400 Lire von Herrn Rosetti ausgesetzt für einen ganz jungen talentvollen Venezianischen Maler: *V. Cargnel*, „Betende". M. Liebermann hat, die Summe ablehnend, die Auszeichnung dankend angenommen mit der Bitte, die Summe unter darbende hiesige Künstler zu verteilen. Boldini in Paris hat ganz abgelehnt, ohne Gründe anzugeben. Das Experiment einer Volksabstimmung hatte die Prämiirung *G. Grosso's* zur Folge mit 1000 Lire für sein vielbesprochenes Gemälde: „L'ultimo Convegno". — (Anticlericale Kundgebung). Nach hiesigem Urteile ist die Preisverteilung im ganzen gerecht gefunden worden, nur fand man, dass recht gut ein Franzose an Paulsens Stelle hätte treten können. *A. W.*

WETTBEWERBUNGEN.

Hannover. Das Preisgericht für den Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen bildnerischen Schmuck des Holzmarktes hat einstimmig folgenden Arbeiten Preise zuerkannt: je einen ersten Preis im Betrage von 400 M. dem Entwurfe „Am Brunnen", Verfasser: Bildhauer Professor Echtermeier und Architekt Professor Pfeifer in Braunschweig, und dem Entwurfe mit dem Kennzeichen eines Schildes mit Rose, Verfasser: Bildhauer Gundelach und Architekt Lüer in Hannover; einen II. Preis im Betrage von 200 M. dem Entwurf „con amore", Verfasser: Architekt Lüer in Hannover.

DENKMALER.

=tt. *Würzburg.* Am 29. September wurde hier das aus einer vom Bildhauer *Loster* modellirten und bei Lenz in Nürnberg in Erz gegossenen Büste bestehende Denkmal des Komponisten *Val. Ed. Becker* mit entsprechender Feierlichkeit enthüllt. Die Büste ruht auf weißem Granit-Postamente, welches an der Stirnseite eine Lyra und auf der Rückseite die Aufschrift: „Gewidmet von deutschen Sängern 1895" trägt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Wien. — In einer leider unsäglich schwach besuchten *Sommerausstellung* brachte *die Wiener Künstlergenossenschaft* eine Auslese von Werken ihres ehemaligen Mitgliedes, des seinerzeit hochgeschätzten Landschafters und Professors an der Akademie *Thomas Ender* (geb. 3. November 1793, gest. 28. September 1875 in Wien). Wir sahen bei dieser Gelegenheit fast 600 sorgfältig gearbeitete Aquarelle, meist Veduten aus allen Teilen der Alpen und Italiens, aus dem westlichen Asien und aus Brasilien. Die Auswahl stellt aber nur einen Bruchteil des Lebenswerkes des Verewigten dar, dessen energisches Ringen aus bescheidenen und drangvollen Anfängen heraus zu großem Segen für die Wiener Schule wurde. Wie so mancher andere Wiener — wir denken an Böhm, Amerling und Leopold Müller — hat auch Ender in London warme Anerkennung schon bei Lebzeiten gefunden. Die von Dr. Bodenstein gearbeitete biographische Skizze am Kopfe des Katalogs bietet einen Einblick in des Künstlers Schaffen. Naive Auffassung, Wahrheitsliebe und intime Naturbeobachtung, wodurch die meisten der ausgestellten Arbeiten sich auszeichnen, machen sie auch dem Modernen wert, und deutlich lassen sie die Fäden erkennen, die zu unserer Zeit herüberleiten. Zwar sind die Aufnahmen weit vom Schwunge der Aquarelle eines Rudolf Alt entfernt, des ganz Modernen; aber sie bilden jedenfalls ein Stück des Fundamentes, auf dem sich die Wiener Landschafterschule aufbaut. Besonders reizvolle Veduten hat der Künstler für den hochsinnigen Erzherzog Johann angefertigt, die sich heute im Besitze des Grafen Franz von Meran in Graz befinden, der 370 Blätter zur Ausstellung beitrug; Erzherzog Karl Ludwig, der regierende Fürst Johann Liechtenstein, die k. k. Akademie der bildenden Künste, die Herren Holluber, Dr. Theodor Schlosser und die Enkel des Künstlers Oscar und Arthur Ender stellten den Rest bei. — Neben diesem hochinteressanten malerischen Rückblick gewährte uns dieselbe Ausstellung noch ein annähernd vollständiges Bild von dem Schaffen des Wiener Bildhauers *Anton Paul Wagner*, des Schöpfers des reizenden „Gänsemädchens" an der Rahlstiege. Wagner, trotz seines deutschen Namens Tscheche von Geburt (geb. 3. Juli 1834 in Königinhof, gest. 26. Jänner 1895 in Wien), hat sich, wie Carstens, vom Kaufmannsstande der Kunst zugewendet und wie sein großer Kunstgenosse trotz vieler Erfolge doch ein sorgenschweres Leben zu führen gehabt. Seine Thätigkeit als dekorativer Bildner erstreckte sich hauptsächlich auf Prag (tchechisches Landestheater) und Wien (Parlamentsgebäude), wovon uns die Ausstellung durch eine große Reihe von Skizzen und Konkurrenzentwürfen in Wachs, Thon und Gips, sowie durch Abgüsse ausgeführter Arbeiten unterrichtete. Neben dem „Gänsemädchen" ist der „Michelangelo", der vor dem Künstlerhause aufgestellt ist, das im besten Sinne populärste Werk des Meisters. Seine letzte bedeutende Arbeit ist der in Bronze ausgeführte, nach dem Stifter so benannte Engelbrunnen auf der Wieden in Wien; er zählt zu den sympatischesten Schöpfungen der jüngeren Wiener Schule. Auch über Wagners Leben berichtet uns Dr. Bodenstein in gedrängter Kürze und es sollte bei derartigen Gesamtausstellungen nie von dieser Übung, uns mit der Person des betreffenden Künstlers möglichst vertraut zu machen, Umgang genommen werden.

RUD. BÖCK.

Goethe-Ausstellung. — Das freie deutsche Hochstift eröffnete Ende Juli in Goethe's Geburtshause in Frankfurt a. M. die dritte Goethe-Ausstellung, die neben Handschriften und Druckwerken durch eine große Anzahl von auf Goethe und sein Leben bezüglichen *Werken der bildenden Künste* ausgezeichnet ist. Die Familie des Dichters lernen wir in einer Reihe Porträts in Gemälden, Zeichnungen, Bildwerken, Schattenrissen und Stichen kennen; wir finden auch einen Plan zu dem von Goethe's Vater vorgenommenen Umbau des Hauses; besonderes Interesse darf aber ein mit großer Feinheit ausgeführtes *Ölporträt des Dichters* beanspruchen, das aus der Lavater'schen Bildnissammlung im Besitze der k. und k. Fideikommissbibliothek in Wien stammt und, wie erst dieser Tage festgestellt wurde, von *J. D. Bager* 1773 in Frankfurt gemalt wurde. Dieses *Profilbild*, das auch in den Tafeln der illustrirten Katalog-Ausgabe reproduzirt ist, zeigt uns den Dichter des „Werther", den Liebhaber der Friederike Brion von Sesenheim; gewisse nervöse, fast möchte man sagen leidende Züge und die äußerst zarten Farben des Antlitzes gemahnen uns besonders an die Zeit der Entstehung Werthers und an den Verkehr Goethe's mit dem religiös-mystisch angelegten Fräulein von Klettenberg, deren Selbstporträt in Nonnentracht mit zu den interessantesten Porträts aus Goethe's Bekanntenkreise zählt. Eine Anzahl von Goethe'-

schen Jugendzeichnungen, vom gewissenhaften alten Rat nachgebessert, sind für den Schätzer von Goethe's späteren Radirungen als erste Stufen in der Entwicklung seiner Praxis in der graphischen Kunst sehr wertvoll. Auch eine Reihe von Gemälden ist ausgestellt, die der kunstsinnige Königslieutenant Graf Thoranc von Frankfurter Künstlern anfertigen ließ. Nicht ohne Interesse — es ist ein rein antiquarisches — sind die aus dem Jahre 1820 stammenden Entwürfe für ein Goethedenkmal auf der Maininsel. eine Art Mausoleum, Entwürfe für Goethestatuen etc.

—:—

⊙ *Die Sammlung der italienischen Bronzen im Berliner Museum* hat in diesem und im vorigen Jahre einen so reichen Zuwachs erhalten, dass sie aus dem vor einigen Jahren neu errichteten Renaissancesaal entfernt und nach einem anderen Raume des Museums überführt werden musste. Es war um so notwendiger, als die Sammlung der italienischen Renaissanceskulpturen wiederum durch mehrere Bildwerke aus farbigem Thon u. dgl. m. bereichert worden ist. Leider bietet der den Bronzen bewilligte Raum im neuen Museum nur ein ungenügendes Licht; auch ist er so eng, dass die Bronzen nicht zur vollen Geltung gelangen können. Jeder Versuch der Abteilungsdirektoren, mit den alten Räumen auszukommen und sich darin wenigstens provisorisch einzurichten, führt immer zu einem unbefriedigenden Resultat, und der seit fünfzehn Jahren geplante Neubau für die königlichen Museen scheint jetzt mehr als je zuvor der Verwirklichung fern zu sein. — Für die Gemäldegalerie ist jüngst ein interessantes Frauenbildnis des *Piero della Francesca* angekauft worden, das ein Seitenstück zu einem ähnlichen Bildnis im Museum Poldo-Pezzoli in Mailand zu sein scheint.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

—:— In der Pfarrkirche von *Lörzweiler* bei Mainz ist ein kostbares *Altarbild* entdeckt worden. Man ist an der Wiederherstellung eines aus dem 17. Jahrhunderte stammenden Altares, der früher im Mainzer Dome seinen Platz hatte, beschäftigt und dabei wurde auch das dazu gehörige Altarbild untersucht. Da es durch Firniss und Schmutz ziemlich unkenntlich war, beschloß man es durch einen tüchtigen Künstler wieder herstellen zu lassen. Die Arbeit hatte ein vorzügliches Ergebnis: der Schöpfer des schönen Werkes ist kein geringerer als *Jean Baptist de Ruel*, in Deutschland *von Rüll* genannt, der 1685 in Würzburg starb. Das farbenprächtige Bild stellt, wie das „Mainzer Journal" mitteilt, Mariens Himmelfahrt dar. Besonderen Reiz verleiht dem Bilde die bunte Schar von Engeln und Engelsköpfchen, dreißig an der Zahl, die die Madonna umschweben. Feinheit und Zartheit des Ausdruckes, gepaart mit Kraft des Kolorits, zeichnen das Bild aus. Der Künstler hat es mit seinem Namen und der Jahreszahl 1664 signirt.

Delphi. — Das französische Unterrichtsministeriums hat für die diesjährigen Ausgrabungen 150 000 Franks ausgeworfen. Die Ausgrabungen nehmen etwa zwei Hektaren ein und bis jetzt sind über 70000 Kubikmeter bewegt worden. Das aufgedeckte Schatzhaus der Athener, das Pausanias nur beiläufig erwähnt, und das der Siphnier haben große, überraschende Resultate geliefert. Der Boden gab dort größtenteils beschädigte, teilweise aber auch tadellos erhaltene Marmorreliefs — dreißig an der Zahl — heraus, die das zum Danke für den Sieg von Marathon errichtete Gebäude auf allen vier Seiten schmückten. Im altertümlichen Stile erscheinen Zeus, Hera, Athene, Dionysos, Apollo und Herakles als Besieger der Giganten, dann je sechs Darstellungen von Thaten des Herakles und Theseus, Amazonenkämpfe, die Geryonie, zwei galoppirende Amazonen, die als Akroterien die Giebel krönten. Diese Arbeiten stammen aus der großen Übergangsepoche zwischen 480 und 470: der Archaismus verschwindet, eine neue Auffassung meldet sich. — Von dem ursprünglich gegen 28 Meter messenden Friese sind über zwanzig gerettet; er stellt die Apotheose des Herakles, das Wettfahren des Pelops und Önomaos, den Kampf um Sarpedons Leiche und die Gigantomachie dar. An der Arbeit scheinen Künstler der älteren und neuen Richtung gearbeitet zu haben; Polychromie hebt die Darstellung: die an Haaren, Augen, Lippen, Waffen und Gewandteilen bemalten Figuren heben sich im Marmorton hell vom blaugefärbten Grunde ab. *R. Bk.*

KUNSTHISTORISCHES.

* Von dem emsig thätigen Dr. *Th. v. Frimmel in Wien* liegen mehrere Specialarbeiten zur Bilderkunde vor: zunächst zwei Lieferungen der neuen Folge seiner „Kleinen Galeriestudien" und dann ein neues Verzeichnis der Gemäldesammlung zu Pommersfelden. Von den Galeriestudien ist die erste der Gemäldesammlung in *Hermannstadt* (Siebenbürgen) gewidmet, auf deren Bedeutung Frimmel unlängst in der „Kunstchronik" hinwies; die zweite Studie gilt den Niederländern der *kais. Galerie in Wien;* diese wurden bekanntlich in letzter Zeit umgehängt und es wäre sehr zu wünschen, dass bei dieser Neuordnung die vielfach sehr einschneidenden Ergebnisse Frimmel's Berücksichtigung gefunden hätten. Der neue Katalog der Galerie zu *Pommersfelden,* mit allen von der neueren Wissenschaft geforderten Nachweisen ausgestattet, giebt endlich wieder einmal einen sicheren Anhaltspunkt für den gegenwärtigen Zustand der dortigen gräfl. Schoenbornschen Galerie und enthält auch über zahlreiche Bilder in anderen Sammlungen schätzenswerte Daten.

VERMISCHTES.

Ratzeburg. — Wie die „Allg. Ztg." meldet, wird auf Anordnung des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz die Restaurirung der interessanten Kreuzgänge im *Ratzeburger Dome* vorgenommen werden, sobald die Brandschäden von 1893 beseitigt sind. Die Wände erhalten den ursprünglichen Farbenanstrich, die Fenster sollen teils in gotischen, teils in romanischen Stilformen ausgeführt werden. Die Fenster an der Südseite des Querschiffes werden in Glasmalerei die Porträts des jetzigen Großherzogs und der Großherzogin von Mecklenburg-Strelitz und das Bildnis des Gründers des Domes, des Herzogs Heinrich des Löwen, enthalten. In den Seitenschiffen sind die Malereien bereits fertig. Der durch den Brand von 1893 arg mitgenommene wertvolle Kronleuchter soll auf Kosten des Ministers von Bülow-Rodenwalde restaurirt werden. Der bei dem Dome gelegene alte Friedhof soll in einen freien Platz verwandelt und wird wahrscheinlich mit der Nachbildung des Braunschweiger Löwenmonumentes geschmückt werden. Dieser von der Großherzogin geschenkte Abguss des Löwen in Braunschweig stand früher in der Vorhalle des Domes. In etwa anderthalb Jahren werden die Restaurirungsarbeiten beendet sein.

—:—

Dr. *Th. v. Frimmel* wird im Laufe des Oktobers seinen *Curs über Gemäldekunde* von neuem beginnen (Dienstag von 6—$^1/_2$8). Anmeldungen erreichen den Dozenten im *Seewalchen* am Attersee in Oberösterreich.

⊙ *Zur Erinnerung an den 80. Geburtstag Andreas Achenbachs* hat der Magistrat seiner Vaterstadt Kassel be-

schlossen, an seinem Geburtshause eine Gedenktafel anbringen zu lassen.

Andreas Achenbach's 80. Geburtstag am 29. Sept. 1895. Jetzt, da ich diese Zeilen schreibe, ist es mir, als schriebe ich den Nekrolog eines großen Toten — das Wort „de mortuis nil nisi bene“ kommt mir unwillkürlich auf die Zunge — und dennoch steht A. Achenbach gerade heute im Zenith seines Ruhmes, er ist populär geworden. Aber das ist sonst kein günstiges Zeichen, und um die große Bedeutung Achenbach's zu würdigen, müssen wir uns zurückversetzen in die Zeit, da er nicht populär, da er der Bahnbrecher war, vor dessen Bildern das große Publikum die Hände über dem Kopf zusammenschlug und sich entrüstet von ihm wandte, wie heute etwa vor den ketzerischsten Secessionisten. Und wenn wir uns fragen, wie kommt es, dass die Werke dieses bedeutenden Malers auf uns modern Empfindende nicht mehr die große Wirkung ausüben, so liegt der Grund darin, dass bei Achenbach das rein *empfindende* Element — das der moderne Subjektivismus ruhlos sucht — zu kurz bemessen war, und der Erstaunlichkeit seiner klug berechneten technischen Fertigkeit immer nachstand. Wenn man ihn z. B. mit den großen Meistern von Fontainebleau vergleicht, so tritt dieser Mangel evident hervor; man erkennt unschwierig, doch um so sicherer darin, dass Achenbach dramatisch bewegte Scenen — die er stets überzeugend zu gestalten verstand — besser gelangen als ruhevolle Stimmungsmalereien; denn zu letzteren, die auf die Empfindung allein angewiesen sind, fehlte ihm der einheitliche Schwerpunkt, von dem die vegetative Ruhe ausstrahlt. — Doch lassen wir für heute das Aufdecken der Mängel und gedenken der großen Verdienste und seines großen Könnens, denn selbst an der Tagesware, die aus dem Atelier des rastlos arbeitenden 80jährigen Meisters fließt, erkennt man immer noch die Klaue des Löwen. — Die Bewohnerschaft Düsseldorfs feierte ihren Ehrenbürger gebührend. — Die Schadowstraße, in der er wohnt, war mit Flaggenmasten bepflanzt, die mit Guirlanden bekränzt und mit Lampionketten und bunten Wimpeln behängt waren. Bei Einbruch der Dunkelheit zog am Vorabend durch diese via triumphalis der kostümirte Fackelzug; nachher Festbowle im Malkasten, wo Maler Erdmann den Meister in begeisterten Worten pries. Die übrigen deutschen Kunstcentren hatten ihre Delegirten gesandt. Der Kaiser beehrte den Jubilar mit seinem Porträt nach Lenbach in Heliogravüre, das er mit seiner Unterschrift versehen hatte. SCURATOW.

=tt. *München.* Den beiden Ständekammern Bayerns wurde vom Königlichen Kultusministerum die Bewilligung von 24 200 Mk. zur Restauration des Sankt Marien-Domes in Augsburg, ferner von 32 700 Mk. zur Restauration des Sankt Petersdomes in Regensburg und von 27 450 Mk. zur Instandsetzung der Königlichen Burg in Nürnberg, welche Staatseigentum ist, im Budget der Jahre 1896 und 1897 vorgeschlagen.

Brüssel. — Das im Jahre 1848 enthüllte Reiterdenkmal Gottfried von Bouillons, ein Werk von Simonis, erhielt erst kürzlich den ihm seit langem vorenthaltenen Schmuck der Basreliefs, die Gottfried als Krieger und Gesetzgeber feiern. Im Jahre 1852 wurden beide Arbeiten — nachdem die Akademie vier Jahre zur Beschlussfassung über die Themen gebraucht hatte — bei De Groot in Brüssel bestellt, der ihre Lieferung trotz aller Urgenz verzögerte, bis der Kultusminister auf Rückzahlung des Vorschusses oder Lieferung des Reliefs klagte. De Groot lieferte die Arbeit, und jetzt ist die Brüsseler Presse damit beschäftigt, die übrigens sehr gelungenen Arbeiten in langen Aufsätzen zu feiern.

—:—

Die Zerstörung von Ninive. — In der Akademie der Wissenschaften zu Paris wurde kürzlich mitgeteilt, dass der Dominikaner Pater Scheil im *Museum zu Konstantinopel* auf einer Basaltstele eine wichtige Entdeckung gemacht habe. Auf der Stele befindet sich in sechs leider arg verstümmelten Kolumnen eine Inschrift aus der Zeit König Nabonids (6. Jahrhundert v. Chr.), worin neben anderen historischen Ereignissen auch die Zerstörung von Ninive erwähnt wird, für welche bisher noch kein inschriftliches Zeugnis vorlag.

—:—

VOM KUNSTMARKT.

Versteigerung der Sammlung Lanfranconi. Die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln versteigert vom 21. bis 23. Oktober in Köln, Breitestraße 125—127, die nachgelassene Gemäldesammlung des Herrn *Grazioso Enea Lanfranconi.* Der verstorbene Besitzer war, wie schon der Name vermuten lässt von Geburt Italiener, gründete sich aber in Ungarn eine zweite Heimat und machte sich durch hydrotechnische Werke über die Wasserstrassen Mitteleuropa's, über die Wichtigkeit der Donauregulirung und andere hervorragende Publikationen vorteilhaft bekannt. Seine einzig dastehende Sammlung Hungarica und die kostbare Bibliothek wurden den Staatssammlungen in Budapest einverleibt. Von seinem Kunstsinn zeugt die bedeutende Gemäldesammlung alter und neuer Meister, die aus 221 Nummern bestehend, nun unter den Hammer kommen soll. Die Sammlung ist bei Lebzeiten des Besitzers von Kunstkennern oft besucht worden; unter den altern Meistern, die sie enthält, finden sich Namen ersten Ranges. Von den alten Meistern, deren Werke im Katalog abgebildet sind, heben wir hervor: *Paul Moreelse*, Bildnis, *Gonz. Cocques*, Gesellschaftsstück (wahrscheinlich nicht von G. Cocques, sondern von Janssens le Danseur); *Isaac Salomonsz van Ruisdael*, Landschaft; *Albert Cuyp* (Landschaft) und *P. Codde* (Staffage, vornehme Familie), *A. Palamedesz*, Lustige Gesellschaft; *F. Pourbus*, Bildnis; *D. Velazquez*, desgl.; *B. v. d. Helst*, Familienbild; *M. d'Hondekoeter*, Geflügelbild; *Jan Looten*, Waldlandschaft (fälschlich M. Hobbema bezeichnet); *Murillo*, der hl. Antonius (in schönem, altem Rahmen); *M. Pepyn*, Darstellung Jesu im Tempel; *Rembrandt*, Susanna und die beiden Alten; *J. M. Rottmayr*, das jüngste Gericht; *Rubens*, Dido; Schäferscene; Deckenbild (Phaëton); Miniaturporträt Alberts v. Österreich, Gouverneurs der Niederlande und, als Gegenstück, seiner Gattin Bildnis; *Cesare da Sesto*, Madonna mit Heiligen in altem, geschnitztem Rahmen; *Jan Siberechts*, Interieur; *D. Teniers d. J.*, die Jagd auf Schloss Perk; *Tizian*, heil. Familie; Porträt; Lavinia als Judith; *P. Veronese*, Anbetung der hl. drei Könige, und zwei Flügelbilder eines Altars. Von den modernen Meistern sind vor allem zu erwähnen: Drei Bilder von Pettenkofen, ferner Makart (die Walküre), Benczur, Mildthätige Burgfrau.

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium der Kunstwissenschaft. 1895. Heft 3.
Die Rochlitzer Steinmetzen. Von Dr. W. C. Pfau. — Neue archivalische Forschungen über venezianische Kunst. Von H. Thode. — Bemerkungen zu der hl. Dreieinigkeit, Gemälde in der Art des Hans Baldung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Von G. v. Terey.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 459. 1. Sept. 1895.
Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo. I. Von J. Buisson. — L'art décoratif dans le vieux Paris. XVIII. Von A. de Champeaux. — Note sur un tableau du Louvre naguère attribué à Gentile Bellini. Von C. Schefer. — L'armeria de Madrid. I. Von M. Maindron. — La décoration de Versailles au XVIII siècle. II. Von P. de Nolhac. — Un vitrail de la cathédrale de Beauvais représentant la vie de Saint Martin de Tours. Von A. Pigeon. — A propos d'une gravure inédite de G.-F. Schmidt. Von M. Scheikewitsch. — L'exposition [illegible] à Londres. — Les arts à la cour du duc de Berry. Von B. Prost.

Kunstauktion zu Berlin.

Die Versteigerung des Kunstnachlasses des

† **Dr. Hermann Krauspe,**

umfassend eine reiche Sammlung von Gemälden alter Meister und eine sehr bedeutende Antiquitäten-Sammlung,

findet vom **21. bis 30. Oktober d. J.**

in den Räumen des Verstorbenen, **Pariser Platz 6,** statt.

Kataloge gratis und franko, mit 25 Tafeln in Lichtdruck illustrirt, à M. 3.
Besichtigungstage 19. und 20. Oktober, von 10—2 Uhr.

J. Weissweiler, Kunstauktionator aus Köln a. Rh. z. Zt. **Pariser Platz 6 pt.**



Akademische

Kunstausstellung

Dresden, Brühl'sche Terrasse

Geöffnet bis 31. Oktober.

Wochentags von 9—5, Sonntags 11—5 Uhr.



Secession 1895

MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse.

Grosse [946]

Internationale Kunst-Ausstellung

Juni bis Ende Oktober.

Eintritts-Preise:

Tageskarte für einmaligen Besuch	Mk.	**1.—**
Saisonkarte für die Dauer der Frühjahrs- und Internationalen Ausstellung	„	**6.—**
Abonnementshefte: a) mit 20 Coupons, giltig für beide Ausstellungen . . .	„	**15.—**
b) „ 10 „ „ „ „ „ .	„	**8 —**

(Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.)

Gegründet 1770. Kunsthandlung und Kunstantiquariat **Gegründet 1770.**

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

☛ **Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.** ☚

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

☛ **Adressenangabe** behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Galerie Lanfranconi.

Die hervorragende, rühmlichst bekannte

Gemälde-Sammlung

des verstorbenen Herrn

Enea Lanfranconi, Pressburg,

Mitglied des großen techn. Rates im K. ungarischen Ackerbau-Ministerium, Ritter hoher Orden pp.,

gelangt

Montag den 21. bis Mittwoch den 23. Oktober 1895

durch den Unterzeichneten in **Köln a. Rh.** zur

Versteigerung.

Besichtigung: Freitag den 8. bis Sonntag den 10. Oktob. 1895: Breitestraße 125—127 zu Köln. Der mit 30 Lichtdrucktafeln versehene Katalog 221 Nrn. (M. 10) und nicht illustrirte Kataloge (gratis) sind zu beziehen durch [986]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln a. Rh.



Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von **Alfred Woltmann.**

Zweite umgearbeitete Auflage.

Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf.

Inhalt: Neuerwerbungen der Ermitage. — Aus den Gemäldesammlungen in Olmütz und Kremsier von Th. v. Frimmel. — Allgeyer, J., Anselm Feuerbach; Dernjac, Englische Karikaturisten des 18. Jahrhunderts; Neue Auflagen; Langl, Jos., Die Habsburg. — Burger, Die vier Jahreszeiten. — William Unger; Leopold von Kalkreuth; Viktor Weishaupt; Heinrich Zügel; Adolf Menzel. — Venedig, Preisverteilung. — Hannover, Wettbewerb für den Schmuck des Holzmarkts. — Würzburg, Denkmal für Val. Ed. Becker. — Wien, Sommerausstellung der Künstlergenossenschaft; Frankfurt, Goethe-Ausstellung. — Berlin, Sammlung der ital. Bronzen im kgl. Museum. — Lörzweiler, Altarbild; Delphi, Ausgrabungen. — Neue Publikationen von Dr. Th. Frimmel. — Ratzeburg, Restaurirung des Doms; Dr. Frimmels Curs über Gemäldekunde; Andreas Achenbachs 80. Geburtstag; München, Bewilligungen; Brüssel, Relief am Denkmal Gottfried v. Bouillons; Zerstörung von Ninive. — Versteigerung Lanfranconi. — Zeitschriften — Anzeigen

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 2. 17. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE HEERUPSTIFTUNG DER HAMBURGER KUNSTHALLE.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

Kunstsammler giebt es vornehmlich zweierlei Art: solche, welche die Kunst um ihrer selbst willen lieben und solche, welche ihr Geld auf die „nobelste Art“ anlegen, den Mäcen spielen und eine durch Kultur verfeinerte Selbstliebe, eine „Eitelkeit in zweiter Instanz“ befriedigen möchten. Zu der in der Minorität befindlichen Anzahl Derer, welche lediglich die Befriedigung eines edlen Herzensbedürfnisses in der Kunst gesucht und gefunden haben, gehörte der anfangs dieses Jahres in Hamburg verstorbene Konsul *Carl Heerup.*

Empfänglich für neue Ideen und Ausdrucksformen und ohne Vorurteile, suchte dieser Hamburger Kaufherr das zu erwerben, was ihm wirklich zusagte und in seinem Innern einen Widerhall zu erwecken vermochte. Ausgestattet mit einem warmherzigen Empfinden und, trotz seiner hohen Jahre, mit einem jugendfrischen Blick für alles Bedeutende und Schöne, war er ein echter Repräsentant jener wahren Aristokraten, jener innerlich vornehmen Naturen, welche den durch eigene Thatkraft erworbenen Reichtum in den Dienst der Veredelung des Daseins zu stellen, zur Aufgabe ihrer späteren Lebensjahre gemacht haben.

Kopenhagener von Geburt, trug er in seinem Wesen jene feine, aber tief wurzelnde Schwermut, welche unter den Skandinaviern vorzugsweise dem Dänen häufig eigen ist, die seinem liebenswürdigen Erzählertalent — mit dem nie ganz abgestoßenen fremdländischen, weichen Accent — einen ungemein sympatischen Charakter verlieh.

Wenige Jahre vor seinem Hinscheiden ist mir noch wiederholt der Genuss zu teil geworden, seiner Unterhaltung lauschen zu dürfen. Wir saßen zusammen in seiner kleinen Galerie und er kannte keine Ermüdung, wenn es galt, über seine Lieblinge zu plaudern. Fast über jeden seiner auserwählten Schätze wusste er eine hübsche Historie zum Besten zu geben.

Die Jugendbekanntschaft mit seinem Landsmann, späteren Protégé *Anton Melbye* mochte auf die latenten künstlerischen Neigungen Heerups nicht ohne Anregung und bestimmenden Einfluss geblieben sein. Jedenfalls baute sich seine Sammlung auf einer größeren Reihe von Bildern dieses genialen Hochseemalers auf, von denen er später freilich nur die vier besten Werke behalten hat. Die übrigen fanden unter den für gute realistische Seemalerei immer empfänglichen Hamburger Handelsherren bereitwillige Abnehmer, denn der schon 1875 — wenn ich mich recht entsinne — verstorbene Künstler gilt dort noch heute für den Matador aller Derer, welche Schiffe und Meer, die hohe See insbesondere, zur Darstellung gebracht haben. Was die Herren Kaufleute, Rheder und Kapitäne in unseren Hafenstädten an diesem Maler verstehen und schätzen können, ist die Auffassung und Behandlung der Motive, die man mit der Bezeichnung „seemännisch“ vielleicht am zutreffendsten charakterisiren kann.

Man muss eigentlich selber „an de waterkant“ geboren sein, selber eine kleine Beimischung von Seemannsblut in den Adern haben, um den frischen Salzgeruch zu wittern und die großerhabene Auffassung, die weitgeöffnete Perspektive der See zu fühlen, die aus Melbye's realistischer — für die Begriffe seiner Zeit wenigstens außerordentlich realistischer — und kräftiger Malerei spricht.

Wenn wir heute einen verschiedenen Gesichtspunkt gelten lassen, andere Technik und andere Ziele bei den Seemalern finden, so thut das dem bleibenden künst-

lerischen Wert des Kopenhageners keinen Abbruch. Dass er im Vergleich mit einigen unserer heutigen Impressionisten noch „glatt“ malte, ist ein rein äußerlicher Gesichtspunkt, der bei einer künstlerischen Abwägung erst in letzter Linie in Betracht kommen darf. Aus der Not eine Tugend machend, haben manche sich, durch mehr oder weniger überflüssige Übertreibungen im Farbenauftrag daran gewöhnt, einer Malweise nicht den vollen Anspruch auf Kunstwert einzuräumen, welche keine zehn Pfund Farbe mehr verschwendet, als zur Darstellung des Gegenstandes und zur Erzielung der bestimmten Wirkung erforderlich sein dürften. Vor dem Einfluss dieser vorübergehenden Strömung muss man sich bei der Beurteilung eines älteren Künstlers wohl hüten, wenn man nicht der Ungerechtigkeit verfallen will. Für seine Zeit malte Melbye keineswegs glatt, eher derb, kaufte sich nur die teuersten Farben und sparte nicht damit. In meiner Photographiensammlung nach den Marinen, welche der Besitzer von den besten Werken des Malers aufbewahrte, ist eine Fülle von Kraft und Bewegung, um die ihn mancher unserer lebenden Marinemaler beneidet.

Wie ein Wellenberg — denn so benennt ja mit frommen Schauder das Landvolk die großen rollenden Oceanwogen — wie so eine Oceanwoge unter schiebendem Druck des Windes sich bildet, nach oben zu einem hüpfenden Schaumkämmchen sich zuspitzt, weiterrollt und zuletzt in mächtiger, schneeweißer Kaskade überklappt und zusammenbricht; wie ein Schiff unter allen Bedingungen — hart am Wind, vor dem Wind, durch den Wind etc. segelt, wie es stampft und springt bei einem „harten Südwester“, in schwerer Dünung haltlos schlenkert oder im sengenden Sonnenbrand mit schlaff hängender Leinwand, bei völliger Windstille, daliegt, ein müder Seevogel auf dem weiten, leise atmenden Ocean: das alles hat, wenigstens vor ihm, niemand wahrer und schöner empfunden, als Melbye. Da er selber als Schiffszimmermann die See befahren hatte, so besaß er eine Kenntnis der Takelage und einen Blick dafür, wie ein Fahrzeug auf dem Wasser liegt, und sein geübtes Seemannsauge zeichnete das mit nimmer fehlender Sicherheit.

In der „Morgenstimmung bei den Needles, vor Sonnenaufgang“ schlägt die kalte frische Morgenbrise den Rauch des im Hintergrunde vorbeifahrenden Raddampfers flach auf das Wasser nieder — eine äußerst intime Beobachtung. Im Vordergrunde gleitet die auf den Lootsen harrende große Brigg langsam dahin, mit dem Bug sanft in die Höhlung einer Welle sinkend. Nach nächtlicher Arbeit zum Hafen zurücksteuernd, ziehen die feingebauten schlanken englischen Fischerkutter unter dem auf Land zustehenden Wind, dicht an der Küste vorüber.

Als Pendant hing da die „Kleine Rhede von Kopenhagen“. Frisch, kühl und klar; kurze, gekräuselte Wellen; darüber blauer Himmel mit fliehenden Ätherwölkchen. Es ist dies hier nicht zu verwechseln mit dem berühmten großen Gemälde „Die Rhede von Kopenhagen“, welches der Künstler für einen andern Hamburger Mäcen gemalt hatte, Abraham Philipp Schult, nach dessen Ableben sie, wie ich mich entsinnen kann, meistbietend verkauft wurde.

Von *Gabriel Max* besaß Heerup drei Bilder, darunter ein Geschenk, der Kopf der „Santa Julia“, nach dem gleichnamigen Gemälde wiederholt. Der Besitzer hatte eine hübsche Geschichte bei diesem Bilde zu erzählen. Es war ihm durch seine überseeischen Handelsbeziehungen mit den Südseeinseln möglich gemacht, eine ganze Kollektion von Waffen, Geräten, Gefäßen, Schädeln u. dgl. der Insulaner dem Maler, der bekanntlich leidenschaftlicher Sammler und Forscher ist, zum Präsent zu machen. Geraume Zeit verging und da erschien eines Tages eine Überraschung: Max sandte ihm als Gegengabe das Bild der Santa Julia, an deren rührenden Zügen der alte Herr sich nicht satt sehen konnte und die er mit einem leichten Gazeschleier wieder schützend zuhing, wenn die Besichtigung vorüber war.

Eine der intensivsten und zugleich schlichtesten Auffassungen des „Ecce homo“, die ich jemals gesehen, hielt der Besitzer ebenfalls, mit feinem Gefühl für die Wirkung, hinter einem braunen Vorhang verborgen. Als er mich zum erstenmal vor dieses Werk hinführte, sprach er leise und andächtig und diese Stimmung ging auch auf mich über, als er die Vorhänge zurückzog. Die rein menschliche Größe und Ergebenheit des Leidenden habe ich, ohne eine Spur theatralischer Beimischung, kaum bei Dürer, und für mein Empfinden, weniger noch bei den Cinquecentisten, in so einfacher Anspruchslosigkeit gemalt gesehen. Das Bild ist Brustansicht, in natürlicher Größe und nicht mit der Darstellung des Christuskopfes (Schweißtuch der Veronika) zu verwechseln. Nachdem es lange im Besitz Heerups war, habe der Künstler ihm eingestanden, dass es meist unter inbrünstigen Gebeten entstanden sei und er einen zweiten solchen Ecce homo nicht mehr malen könnte.

Die leise Wehmut, welche als Grundstimmung durch die sämtlichen Werke von Gabriel Max zieht, sagte dem unbeschadet seiner festen Energie so warmherzigen und gütigen Besitzer gerade besonders zu. Es ist auch dies, was ihm zuerst, glaube ich, Liebermann so nahe brachte.

Liebermann kam eines Tages nach Hamburg mit einigen seiner besten Sachen, die der nach Verständnis mehr als nach klingendem Erfolg dürstende Künstler, der pekuniär völlig unabhängig war, bei Privatsammlern unterbringen wollte, wo er Sympatie zu finden hoffte. Ein mit Heerup befreundeter Geschäftsmann und Liebhaber der neuen Richtung machte ihn auf Liebermann aufmerksam und die Folge war, dass das kleine, jetzt als eine Perle der Hamburger Kunsthalle betrachtete

Stimmungsmotiv „Der Wagen in der Düne" und die „Amsterdamer Waisenmädchen" in den Besitz der Heerupsammlung übergingen.

Liebermann gehört schon heute zu denen, über die die neueste Entwicklungsphase hinaus gekommen zu sein glaubt. Es geht das jetzt recht schnell, aber diese Hast kleidet nicht gut. Eine Richtung löst die andere ab, ehe sie sich harmonisch auszuleben Zeit hat. Ein neuer — „ismus" schlägt den andern tot und was gestern Evangelium war, ist heute vielleicht schon Ketzerei. Bei Liebermann sind zwei Gesichtspunkte nicht zu übersehen: erstens dass er, wenigstens für Deutschland, ein Anreger war und zweitens sein letztes Wort vielleicht noch nicht gesprochen hat. Größere und geschicktere Talente sind nach ihm aufgetreten, die wohl bestimmt waren, seine Wege auszubeuten und auch über ihn hinweg zu kommen. Auf den Schultern eines andern sich empor zu arbeiten und seine Pionierarbeit auszunutzen, ist in gewissen Grenzen erlaubt und gerechtfertigt. Man soll aber die Pfadfinder darüber nicht verleugnen und ihnen auch da noch Dankbarkeit zollen, wo man ihrer schon entraten zu können glaubt. Das mögen die „Jüngsten" den „Jungen" und die Jungen den „Alten" niemals vergessen!

Heerup war auch einer der ersten Sammler, welche der tiefgründigen Eigenart des Hamburger Landschafters *Thomas Herbst* mit Verständnis entgegen kamen. Der kleine „Feldweg", ein leuchtendes Stück Natur in verhältnismäßig noch bunten, heiteren Farben, aber dabei doch von einem zarten Hauch der Melancholie umspielt, entstammt aus seiner frühen Periode. Ein späteres größeres Stück zeigt ihn bereits in seinen tief satten, grau-grünen Akkorden, bei völlig freier breiter Vortragsweise. Seine landschaftlichen Momentstimmungen und Eindrücke sind meistens aus der nächsten Umgebung von Hamburg genommen. Ein Flussufer, eine grüne Weide bei bedeckter Luft, ein einsamer Kanal genügt ihm, um seine tieftraurige Poesie darüber auszugießen. Herbst ist durch und durch Lyriker, aber ohne weichliche Sentimentalität. Dafür ist er zu männlich ernst, fast düster. Er weckt Klänge und Erinnerungen an Schumann'sche Adagio's oder an die Sänge der schottischen Barden Ossians, unter dem dunklen Gewölk des nordischen Himmels.

Es ist bedauerlich und merkwürdig, dass dieser eigenartig tiefe Farbenpoet noch nicht in weitere Kreise gedrungen ist.

Von der Schule von Barbizon und den neueren Franzosen besitzt die Sammlung meines Erinnerns nur einen kleinen *Diaz*. Jedenfalls ist in dieser Hinsicht die Galerie Behrens für Hamburg das Mekka aller derer, welche die teuersten und exquisitesten Perlen dieser Art sehen wollen. Heerup suchte überhaupt keine speciellen Schulen, keine Vollständigkeit. Was ihm gefiel, nahm er. Eine silberbraune Birkenwaldstudie von *Munkacsy* und zwei Winterbilder von *Munthe* sind mir aufgefallen in dieser anspruchslosen kleinen Galerie, für die die Bezeichnung „wenig, aber fein" voll am Platze ist.

Dem Hamburger Museumsdirektor kommt das Verdienst zu, diese Werke der Kunsthalle zugeführt und als vollständiges Ganzes erhalten zu haben. Sie wären sonst vermutlich, wie der Besitzer sich einmal wehmütig zu mir äußerte, unter den Hammer gekommen und durch die (lachenden) Erben des alten Junggesellen, der für die fehlenden Familienfreuden einen Ersatz in Kunst und Poesie gefunden hatte, in alle Winde zerstreut worden.

Über das Wirken und Streben Alfred Lichtwark's, des Hamburger Kunsthallendirektors, haben berufenere Federn — unter ihnen Richard Muther in der „Neuen Deutschen Rundschau" — beredtes Zeugnis abgegeben, dem ich nur bescheidene Bewunderung hinzuzufügen vermag. Zu seinen „besten Thaten" gehört auch die „Rettung" der Heerupsammlung für die Hamburger Kunsthalle.

NACHTRÄGLICHES ZU DEN „BALDUNG-STUDIEN".

In der „Kunstchronik", N. F. V, 98 ff. war von einem Gemälde der *Baseler Kunstsammlung*, der „*Dreieinigkeit zwischen Madonna und Ägydius*" (Nr. 31) die Rede, das der Katalog in seiner letzten, zur Zeit der Niederschrift des Artikels vorliegenden Auflage (1891) als „Schäufelein" aufgeführt hatte. Der Stilcharakter des Bildes ergab jedoch zur Evidenz, dass es sich um ein zwar geschäftsmäßiges, aber eigenhändiges Produkt Baldung Griens handelt — eine Bestimmung, die durch die Person des Stifters, der in dem Freiburger Kirchenmeister Ägydius Has nachgewiesen werden konnte, eine erfreuliche Bestätigung erfuhr. Nachdem sich schon früher Thieme in seiner Schäufeleinmonographie für den Straßburger Maler ausgesprochen hatte, konnte auch die Neuauflage des Kataloges von 1894 nicht umhin, der vorgeschlagenen Umtaufe, wenn auch zunächst mit dem einschränkenden Zusatze „*Art* des H. Baldung Grien", beizutreten.

Über dieses Gemälde ergreift nun neuerdings Térey im „Repertorium" (XVIII, 199 ff.) das Wort zu einigen polemischen Bemerkungen, deren Breitspurigkeit im umgekehrten Verhältnisse steht zum Werte des Bildes wie zu ihrem eigenen positiven Inhalte. In dem Gemäldeverzeichnisse des Verfassers war jeder Zusammenhang der Tafel auch nur mit der Richtung Baldungs geleugnet und dieselbe der „Werkstatt Schäufeleins" zugeschrieben worden. Die zwischen zwei gefälschten Monogrammen Schäufeleins noch sichtbaren Reste der echten Bezeichnung Baldungs fanden ebensowenig wie das vorhandene Stifterwappen Erwähnung — von irgend einer Stiluntersuchung, zu der gerade dieses, dem Künstler schon ein-

mal zugewiesene Gemälde herausgefordert hätte, vollends zu schweigen. Térey citirt nun zwar sein Verzeichnis als grundlegendes Quellenwerk gleich an der Spitze des Artikels, verschweigt aber sorgfältig alle diese Unterlassungssünden, um dem Autor der „Baldung-Studien“ eine irrige Angabe über die Herkunft des Bildes vorzurücken, die durch niemanden anderen als ihn selbst in die Baldung-Litteratur eingeschwärzt worden ist. Über die eigentliche Hauptfrage, die nach dem Urheber des Gemäldes, beruhigt er sich bei der gegenwärtigen Ansicht des Konservators der Baseler Sammlung, „der jeder Kenner nur beipflichten könne“. Auf die Kennerschaft Térey’s, der seine ältere Überzeugung, wie er sie schnellfertig ausgesprochen hat, nunmehr sang- und klanglos fallen lässt, mag diese niedrige Selbsteinschätzung zutreffen. Kenner ernsteren Schlages sind mit einem Gesinnungswechsel nicht so rasch zur Hand. Da ein neuerlicher Appell an das stilkritische Urteil Térey’s doch erfolglos bliebe, so diene seinem Autoritätsbedürfnisse zur Nachricht, dass ein Kenner der Altdeutschen vom Range Ludwig Scheiblers die Baseler „Dreieinigkeit“ schon 1886 dem Schreiber Dieses als echte Arbeit Baldungs bezeichnet hat. Eine seit kurzem im Handel befindliche Photographie (Gebr. Bossert in Basel) giebt übrigens jedermann Gelegenheit zur Nachprüfung dieser Bestimmung.

Die recht flüchtig ausgeführte Votivtafel wird erst von Interesse durch die Persönlichkeit des Stifters, des Freiburger Ratsherrn und Münsterpflegers Gilg Has, dessen Porträt auf dem Hochaltar und dessen Name auf dem von der Kirchenfabrik mit dem Maler abgeschlossenen Leibgedingsvertrage erscheint. Dieser Vertrag ist undatirt; in der „Kunstchronik“ wurde er in das Jahr 1518 versetzt, in dem die Rente zum erstenmale zur Auszahlung gelangte. Térey macht nun aus Freiburger Ratsbüchern wahrscheinlich, dass der Kontrakt schon ein Jahr früher abgeschlossen worden sein dürfte — ein an sich geringfügiger, für das in Rede stehende Gemälde wie für die Person seines Bestellers völlig gleichgiltiger Nachweis, der durch das Pathos sittlicher Entrüstung mit der die — um *Ein* Jahr! — abweichende Datirung der „Baldung-Studien“ verworfen wird, keineswegs an Bedeutung gewinnt. Nicht viel belangreicher ist eine zweite Berichtigung, die Térey unter dem nämlichen Pfauenradschlagen vorträgt. In einer Freiburger Chronik der Zeit, die der verstorbene K. Hartfelder, der bekannte Forscher auf dem Gebiete des deutschen Humanismus, auszüglich veröffentlicht hatte — also in einer ganz unverdächtigen Quellenpublikation, nicht in einer „abgeleiteten Quellenschrift“, die eine contradictio in adjecto wäre — wird ein Metzgerzunftmeister Namens „Haas“ erwähnt. In dem Chronikartikel wurde nun beiläufig die Frage aufgeworfen, ob dieser Haas mit unserem Hüttenpfleger identisch gewesen, ohne dass die Identifizirung, wie aus dem Wortlaut der Stelle deutlich hervorgeht, vollzogen worden wäre. Térey nimmt sie aber als ausgemacht an, nur, um mit der Entdeckung glänzen zu können, dass Hartfelder „Haas“ für „Hans“ verlesen und der wirkliche Gilg Has nicht der Metzger- sondern der Malerzunft angehört habe. Wie sehr er auch diese Ermittelung überschätzt, beweist er dadurch, dass er sie mit der Thatsache, dass der Maler Wolgemut und sein Namensvetter von der Goslarer Brauergilde verschiedene Personen gewesen, auf eine und dieselbe Stufe stellt.

Quis tulerit Gracchos de seditione quaerentes! Der Verfasser des Gemäldeverzeichnisses hätte, falls er schon einmal vom Berichtigungsdrange erfasst wurde, es wahrlich nicht nötig gehabt, sich mit derlei Kleinigkeiten abzugeben. So viele und so schlimme Böcke in diesem Verzeichnisse aufgestochen wurden, es gestattet noch immer eine ungleich ergiebigere Nachlese als die „Baldung-Studien“. Erachtet er aber schon so unwesentliche Einzelheiten der „Studien“ einer langatmigen Polemik wert, so wäre es Anstandspflicht, deren Autor auch dort zu citiren, wo er ihn nicht ohne wesentlichem Nutzen gelesen hat. In der „Kunstchronik“, N. F. V, 224 war auf die zum *Snewelin-Altare* gehörige „*Verkündigung*“ in der *Freiburger Domkustodie* verwiesen worden, deren Existenz Térey bei einer zweimaligen eingehenden Besprechung des Altares (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. I, 248 ff. und im Gemäldeverzeichnisse) unbekannt geblieben war. Dieser Hinweis gab zur Auffindung des verschollenen plastischen Mittelstückes des Altares am nämlichen Orte Anlass. In einem besonderen „Repertorium“-Artikel nahm nun Térey die „Wiederauffindung“ des ganzen — in Freiburg, nebenbei bemerkt, gar nicht vergessenen und noch in Marmons populärem „Münsterbüchlein“ von 1878 (englische Ausgabe 1886) beschriebenen — Altarwerkes für sich in Anspruch, ohne des Weges, auf dem er zu seiner Vervollständigung gelangt war, zu gedenken. Da er neuerdings Neigung bekundet, stets auf die letzten „Quellen“ zurückzugehen, so wird ihm die Erinnerung an den Anreger seines „Fundes“ schon für eine allfällige dritte „Wiederentdeckung“ des Snewelin-Altares, zu der bei Auftauchen der noch fehlenden Außenflügel Gelegenheit wäre, nicht unwillkommen sein.

STIASSNY.

BÜCHERSCHAU.

Die Fischer von Erlach. Mit Förderung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht herausgegeben von *Albert Ilg.* I. Leben und Werke *Joh. Bernhard Fischers von Erlach* des Vaters. Wien, C. Konegen. 1895. XIII u. 819 S. Mit einem Porträtstich des Künstlers von Fahrnbauer. 8°.

* Der vorliegende sehr starke Band bildet den ersten Teil eines lange vorbereiteten Werkes, welches den Biographien und den architektonischen Schöpfungen der beiden hochbedeutenden österreichischen Barockbaumeister gewidmet ist. Der Verf. selbst will jedoch seine Schrift nur als eine

„Vorarbeit“ für ein abschließendes Werk, „als gesammeltes Material“ zu einer wirklich biographischen Darstellung betrachtet wissen. Er fand seine Hauptaufgabe darin, „in dem Sumpf und Urwald der bisherigen kritiklosen Litteratur“ über den Gegenstand festen Boden für neue Wege zu gewinnen. Und er hat sich mit dem negativen Teile dieser seiner Arbeit viele, vielleicht allzu viele Mühe gemacht. Dann aber galt es, nun auch die Grundlagen durch Herbeischaffung urkundlichen Materials positiv und sicher zu gestalten. In dieser Hinsicht enthält das Ilg'sche Buch die umfangreichste Sammlerfrucht, die wir zur Geschichte der Spätrenaissance in Österreich bisher besitzen. Jedem, der sich überhaupt mit der Kunst des Barockzeitalters beschäftigt, wird sie dankenswerte Winke und Nachweise bieten. Und zwar nicht nur für die führenden Meister, sondern ganz besonders auch für das Heer der minder bedeutenden Architekten, Bildhauer, Dekorateure und Maler, welche jene umkreisen und bisweilen ihr Licht an Stelle der großen Gestirne leuchten lassen möchten. Der erste Teil, welcher dem älteren Fischer gewidmet ist, zerfällt in vier Abschnitte, deren jedem ausführliche Notizen mit Quellen- und Litteratur-Angaben angehängt sind. Der erste Abschnitt behandelt die Abstammung, die Jugend und die italienische Studienzeit Johann Bernhards, sowie seine ersten nach der Heimkehr ausgeführten Arbeiten. Wir wissen durch Ilg's frühere Mitteilungen, dass Fischer (getauft am 20. Juli 1656) ein geborener Grazer war; über die Eltern des Meisters enthält das Buch viele neue Details, darunter auch manches Überflüssige. Den Namen der Familie schreibt der Autor Fischer (nicht Fischers) und weist den von Richter in Dresden ausgesprochenen Gedanken an niederländischen Ursprung derselben oder an einen näheren Zusammenhang mit den niederländischen Vischers zurück. Ebenso verhält sich Ilg ablehnend gegen die, wie uns scheint, sehr beachtenswerten Studien von Dernjac, wonach wir in der künstlerischen Entwicklung des älteren Fischer einen starken französischen Einschlag zu erkennen haben. Ilg's lückenhafte Kenntnisse der französischen Kunstlitteratur des 17. bis 19. Jahrhunderts lassen ihn manches übersehen oder geringschätzen, was da zu beachten gewesen wäre. Die Entwicklung Englands und der Niederlande wird gleichfalls zu wenig, so gut wie gar nicht, berücksichtigt. — Aus den folgenden Abschnitten sei dann die Erörterung über die Peterskirche in Wien hervorgehoben; der Autor bringt da ein mit größtem Fleiß herbeigeschafftes Material vor, durch dessen Betrachtung jedoch die Urheberfrage dieses reizenden Baues, bei dem wir an Fischers eigene Person als Planverfasser sicher nicht zu denken haben, leider ihrer Lösung nicht näher gebracht wird. — Die Kritik des „Entwurfs einer historischen Architektur“, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung Ilg mit guten Gründen ungemein hoch schätzt, steht auf ziemlich schwachen Füßen, wie überhaupt seine Methode der Quellenbenutzung eine den Anforderungen der Wissenschaft nicht immer entsprechende ist. — Sehr ausführlich wird, wie nicht anders zu erwarten war, das architektonische Hauptwerk des älteren Fischer, die malerisch wie architektonisch gleich großartige Karlskirche in Wien behandelt. Doch sind die von Ilg beigebrachten Daten zur kunstgeschichtlichen Charakteristik dieses Baues mehr von untergeordnetem als von wesentlichem Belang. — Wir behalten uns vor, nach Erscheinen des Schlussbandes über den jüngeren Fischer auf die wichtigeren Details der Arbeit näher einzugehen. Hoffentlich finden die beiden Fischer dann später auch ihren wirklichen, den Stoff künstlerisch beherrschenden Biographen.

Jos. Pennell, Pen drawing and Pen draughtsmen (Macmillan & Co., London & New York). — Allmählich wächst das Interesse an der einfarbigen Abbildungskunst doch ein wenig in Deutschland. Hie und da treten schon reine Schwarzweiß-Ausstellungen auf, Radirervereine floriren wieder etwas mehr als früher, und selbst einige Künstlervereinigungen, die wesentlich aus Malern bestehen, wie z. B. der Verein bildender Künstler zu Dresden mit seinen Vierteljahrsheften, versuchen es, sich auch in diesem Medium auszusprechen. Endlich ist auch der Besuch der Kabinette erfreulicherweise neuerdings im Steigen begriffen, wenigstens dort, wo die jeweilige Verwaltung bestrebt ist, das Publikum anzuziehen, in dem es Studium und Genuss der neuen Erscheinungen möglichst erleichtert. — Von allen Gebieten der Schwarzweiß-Kunst ist die reine Linien-Federzeichnung doch wohl das vornehmste, da in ihm ein wirklich durchgebildeter selbständiger Stil zu erreichen ist. Das vorliegende Buch versucht einen Überblick über den augenblicklichen Stand der Federzeichnung in ganz Amerika und Europa zu geben. Das ist dem Verfasser und Verleger in hervorragender Weise gelungen. Nicht nur aus diesem Grunde möchte man dem Werk eine angemessene Verbreitung in Deutschland wünschen. Zunächst sollten es einige unsrer großen Verleger in die Hände bekommen. Im Vorwort bedankt sich der Verfasser dafür, dass Macmillan manche Clichés 8—10mal hat verfertigen lassen, bis sie tadellos waren, wo ein andrer schon mit dem 3.—4. Versuch, die meisten aber mit dem 1.—2. sich begnügt hätten. Es giebt in Deutschland ebensogute chemigraphische Anstalten wie anderswo, aber gute Arbeit will bezahlt sein. Der deutsche Verleger sieht sich erst um, welche Firma ihm am billigsten liefert, nicht am besten, und daher arbeiten die Leute derauf los, in möglichst kurzer Zeit ein annehmbares Cliché zu machen. Derselbe Block könnte in doppelter Zeit, durch sorgfältige Behandlung, Nachätzen u. s. w. zur dreifachen Wirksamkeit gebracht werden. Aber das kostet Arbeitslohn und der wird hier ungern bezahlt. Doch die Clichés erhält man amende noch gut: sie nützen einem aber nichts, denn es giebt hierzulande fast keine Druckereien, die den Abbildungsdruck verstehen. Man sehe sich das Pennell'sche Buch an! Zunächst das doppeltgeleimte amerikanische Illustrationspapier. Es ist doch eine klare Forderung, dass bei einem Schwarz-Weiß-Bilde das Papier wirklich weiß sein muss, und die Tinte wirklich schwarz. In Deutschland scheut man die Extra-Ausgabe von einigen Pfennigen pro Bogen und druckt auf einem Material, auf dem sich kein Bild drucken lässt, mit wagenschmierähnlicher Schwärze statt mit der prima zähen Qualität, unter Anwendung von mäßigem statt allerhöchstem Druck. Auch die Luxuspapiere, also die öfters angewendeten teuren Sorten, sieht man nicht rein weiß und vor allem nie tadellos glatt, was besonders für den Rasterblock Bedingung ist. In allen diesen Punkten kann vorliegendes Buch als Muster gelten, wie es überhaupt als eins der allerbest ausgestatteten „Hochdruck“-Bücher gelten darf. — Früher war die Federzeichung für Bücherillustration natürlicherweise nur unter Mithilfe des Holzschneiders verwendbar. Alle Qualitäten der Linie, die eigentümlichste autographische Behandlung hatte der Druck gegenüber der ursprünglichen Zeichnung verloren. Das hat sich gebessert seit dem Eintreten der photomechanischen Reproduktion, doch nicht sogleich. Auf einer Ausstellung vor einigen Jahren sah man Originalzeichnungen Oberländers für die „Fliegenden“, mit des Künstlers Aufschriften: „Bitte Herrn Meisenbach genau auf die Breite der Linie zu achten“ und dergl. versehen. Er soll eine Zeitlang seine Zeichnungen unbezeichnet veröffentlicht

haben, weil die chemigraphische Reproduktion ihm anfänglich nicht genügte. Mittlerweile hat sie sich wesentlich verbessert; die Arbeiter, die vor Jahren mit ihr anfingen, sind an Erfahrung und technischer Vervollkommnung reich geworden, und jetzt kann eine Federzeichnung in der That faksimilirt werden Ist ein Block verätzt, so macht man ihn eben aufs Neue, bis er taugt. Hoffentlich ziehen sich die deutschen Künstler das zu Gemüte und wenden sich wieder mehr der Linienfederzeichnung zu. Jetzt zeichnen sie für die Buchillustration leider meist mit Tusche, Aquarell, Kreide auf Schabpapier, kurz in irgend einer Flächentechnik, die sich durch Rasterclichés so gut wiedergeben lässt. Der Sinn für den eigentlichsten Stil des „Schwarz und Weiß“, der Federzeichnung, ist nicht genügend erweckt. Die meisten Künstler, die sie versuchen, überlassen der Linie keine eigene Sprache, keine eigenen Rechte, sondern behandeln sie gedrängt und unselbständig, so dass sie zur Fläche wird. Gerade wie bei den meisten deutschen Radirungen, ist das Bild zu voll, zu gleichmäßig schwarz und sieht aus, als wäre es eine Wiedergabe eines Ölbildes. Die große Ausnahme bildet selbstverständlich Menzel. Abgesehen von ihm und von den Arbeiten einiger Künstler, die besonders durch ihre Beiträge in den Fliegenden Blättern bekannt sind, ist wenig hervorragendes für die Deutsche Buchillustration geleistet worden. Wessen das Fach fähig ist, welche Vielseitigkeit und prachtvolle Wirkung möglich sind, zeigen z. B. die Illustrationen von Abbey, Blum, Grasset, du Maurier, Railton, Tegner — um nur einige zu nennen — im Werk Pennells, der, selbst ein vortrefflicher Zeichner, ausgezeichnete technische Ratschläge und kritische Betrachtungen bringt. *H. W. S.*

* *Das Konversationslexikon von Brockhaus* enthält in seinem kürzlich erschienenen 14. Bande wiederum eine große Zahl von neu bearbeiteten, mit Tafeln und Textabbildungen reich illustrirten Artikeln, unter denen für unsere Leser besonders die ausführliche Behandlung der Kunst in Russland hervorzuheben ist. Architektur, Bildhauerei und Malerei finden darin ihre gleich gründliche Berücksichtigung und auf den drei beigefügten Tafeln sind namentlich die modernen Künstler des Czarenreichs geschmackvoll repräsentirt. Nun noch zwei Bände und die 14. Auflage des weltbekannten Nachschlagewerkes wird vollendet sein.

NEKROLOGE.

⊙ *Der amerikanische Bildhauer William Westmore Story* ist in der Nacht vom 8. zum 9. Oktober in Vallombrosa bei Florenz im 77. Lebensjahre gestorben. Seit 1850 hatte er ein Atelier in Rom.

* Der *Bildhauer Ludwig Dürnbauer*, ein Schüler Hellmer's und Kundmann's, ist am 1. Oktober in *Wien* gestorben. Er war dort am 18. September 1860 geboren und zeigte schon früh ein hervorragendes Talent für plastische Gestaltung und charakteristischen Ausdruck. Sein Hauptwerk ist die Gruppe: „Der Kampf um's tägliche Brot“. Außerhalb Österreichs hat sich Dürnbauer namentlich durch seinen Anteil an der bildnerischen Ausbildung des Züricher Stadttheaters bekannt gemacht.

*** *Der Maler Ludwig Hofmann-Zeitz*, Inspektor des Museums in Darmstadt, ist daselbst Anfang Oktober im 63. Lebensjahre gestorben. Er war ein Schüler Schwinds in München und hat sich besonders durch historische und andere Genrebilder bekannt gemacht.

PERSONALNACHRICHTEN.

x. Der Geheime Oberregierungsrat Dr. *Max Jordan*, vortragender Rat und Dezernent für Kunstangelegenheiten im preußischen Kultusministerium und Direktor der Nationalgalerie hat sein Abschiedsgesuch eingereicht. Die Nachricht seines Todes, welche durch die Tagesblätter ging, ist unrichtig.

*** *Der Historienmaler Professor Josef Trenkwald* hat nach 23jähriger Lehrthätigkeit an der Wiener Akademie der bildenden Künste sein Amt niedergelegt.

*** *Dr. Ferdinand Laban* ist zum Bibliothekar an den königl. Kunstmuseen in Berlin ernannt worden.

*** *Der bisherige Hilfsarbeiter an den Königlichen Museen zu Berlin Dr. Winnefeld* ist zum außerordentlichen Professor der Archäologie an der Königlichen Akademie zu Münster ernannt worden.

*** *Der bisherige Präsident der Akademie der Künste in Berlin, Prof. Karl Becker*, hat sich von der langjährigen Stätte seiner amtlichen Wirksamkeit verabschiedet. Zur Übergabe des Präsidiums an den Nachfolger, Geh. Regierungsrat Prof. Hermann *Ende*, und um dem scheidenden Präsidenten eine besondere Ehrung zu bereiten, fand am 12. Oktober eine feierliche Gesamtsitzung der Akademie statt, in der der Kultusminister Dr. Bosse die durch den Kaiser erfolgte Ernennung des Prof. Becker zum Ehrenpräsidenten der Akademie mitteilte. Diese Würde ist für Prof. Becker, der dreizehn Jahre lang der Akademie vorgestanden hat, neu geschaffen worden.

* *Dr. Robert v. Schneider*, Kustos am kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, wurde zum außerordentlichen Professor der klassischen Archäologie an der Wiener Universität ernannt.

DENKMALER.

O. H. Aus *Rom* schreibt uns unser dortiger Korrespondent: Über Rom ist in den letzten Septembertagen ein Reichtum von Monumenten ausgeschüttet worden, dass man die Statistik zu Hilfe nehmen muss, um ihn zu überschauen. Es sind enthüllt worden: 1 Reiterdenkmal, 3 Statuen, 3 Büsten und 2 Denksäulen. Das Bedeutendste unter diesen ist das Garibaldidenkmal, ein Werk des Bildhauers *Gallori*. Das Monument hat eine Höhe von 22 m, wovon mehr als 14 auf das Postament kommen. Es erinnert in seinem Aufbau an den des berühmten Colleonidenkmals in Venedig. Auf den Stufen sind vier Freigruppen aufgerichtet, je zwei und zwei sich entsprechend; an der Front und der Rückseite zwei realistisch lebendige Kampfgruppen, an den beiden Langseiten zwei Idealkompositionen, Europa und Amerika in je zwei allegorischen Figuren darstellend. Die ersteren sind sehr bewegt und leidenschaftlich, aber doch mit sicherem Formgefühl geschaffen; die anderen bilden in ihrer Ruhe und Einfachheit zu ihnen einen geistreich gedachten und wirkungsvollen Gegensatz. Das Seitenbild selbst ist wie die Freigruppen in Bronze gegossen und misst über sieben Meter in der Höhe. Reiter und Pferd sind ohne jede Effekthascherei in völliger Ruhe aufgefasst; das Tier durch den Willen des Mannes gebändigt, er selbst in ernster Beobachtung leicht nach der Seite blickend. Der Gesamteindruck ist großartig und wird durch den günstigen Standort, die Höhe des Janiculus, von der ganz Rom zu übersehen ist, noch gesteigert. Die kolossale Größe des Denkmals wird erst recht bemerklich, wenn man es von dem andern Tiberufer aus erblickt und die gesamte Umgebung von Garten- und Villenanlagen überragen sieht. Von dem monumentalen Stil, der diesem wirklich großgedachten Kunstwerk eigen ist, haben die drei Einzel-

statuen (von Caerus, Minghetti und dem Dichter Pietro Cossa), welche um dieselbe Zeit enthüllt worden sind, nichts an sich; nur in den Sockelfiguren des Caerusdenkmals lebt etwas von diesem Kunstgeiste. Das letztgenannte Werk ist von *Galletti* geschaffen; zwei männliche Figuren, der Gedanke und die That, welche an den Seiten ruhen, sind interessant und mit treffender Charakteristik ihrer Bedeutung entworfen. Auch die an der Vorderseite befindliche Gruppe „Rom und Italien" ist geschmackvoll geordnet, und prächtig ausgeführt ist der an der Rückseite angebrachte Löwe. Das Standbild selbst ist dagegen ziemlich unbedeutend, der geistigen Größe des Mannes nicht entsprechend. Bei diesem wie bei dem Cossadenkmal ist offenbar nichts anderes als die peinlichste Porträtähnlichkeit erstrebt worden. Nach allgemeinem Urteil der Römer, unter denen Cossa bis vor wenig Jahren gelebt hat, ist diese Ähnlichkeit bei seiner Statue auch aufs treffendste erreicht worden; dass aber ein Dichter hier dargestellt worden, wird die Nachwelt aus gar nichts entnehmen können. Etwas mehr Leben und geistige Feinheit zeigt Gangeri's Minghetti. Alle diese Porträtstatuen sind in Bronze ausgeführt; seinen Standort hat Caerus in dem neuen Stadtteil der „Prati di Castello" am Justizpalast, die beiden andern nahe am Corso Vittorio Emanuele gefunden.

VOM KUNSTMARKT.

* In *München* fand am 14. September die *Auktion der Gemäldesammlung des Nürnberger Patriziers Emil* [illegible] statt. Sie enthielt 82 Nummern moderner Gemälde, unter denen sich freilich keine allermodernsten befanden, und erzielte einen Gesamterlös von 176,000 Mark (ohne das Aufgeld von 10 Prozent); die höchsten Preise wurden erreicht für Anselm Feuerbachs „Medea" 11,700 M. (Konsul Henneberg in Zürich), für desselben Meisters „Mandolinenspielerin" 10,600 M. (Galerie in Mannheim). Defreggers berühmtes Gemälde „Franzl" ging nach hartem Kampfe für 10,000 M. an einen Nürnberger Sammler, eine Studie zum „Tanz auf der Alm" des genannten Meisters erreichte 3800 M., zwei andere seiner Bilder 3700 und 5150 M., Gabriel Max' „Magdalena" wurde mit 5220 M. verkauft, ein Spitzweg mit 2400 M.; einige der wertvollsten Gemälde wurden durch den Kunsthändler Artaria für Wien erworben, so ein Friedrich Voltz (5550 M.), ein E. Kurzbauer (3960 M.), dann Landschaften von Rottmann, Lier und anderen.

Von Amsler & Ruthardt geht uns ein schön ausgestatteter Katalog über eine reiche Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten alter und neuer Meister zu, die sie vom 12. November ab versteigern werden. Das umfänglichste Stück bildet eine mehr als 300 Nummern zählende Hollar-Sammlung, die die schönsten Blätter des Meisters in guten, teilweis höchst seltenen Drucken aufweist. Auch sonst erscheinen die bekannten Großmeister des Stichels und der Nadel mit schönen Blättern auf dem Plan. — J. M. Heberle kündigt für den 28. Oktober bis 7. November die Auktion einer weiteren Abteilung des Stockholmer Museums Christian Hammer an. Es handelt sich um kunstgewerbliche Stücke aller Art und um eine Sammlung von Antiken orientalischer, griechisch-römischer und nordischer Herkunft. Vom 11. bis 13. November kommt dann die dritte Abteilung der Gemälde dieses Museums unter den Hammer. Der Katalog zeigt gute Namen und verspricht auserlesene Stücke.

BERICHTIGUNGEN.

In dem Aufsatz der vorigen Chroniknummer, betreffend Neuerwerbungen der Ermitage, wolle man folgende Druckfehler tilgen: 2. Sp. oben statt Borowiskowsky lies Borowikowsky; statt Afanosjew, Afanasjew. 4. Spalte oben statt M. A. da Caravaggio ist José Ribera zu setzen.

Von Herrn Professor Dr. *Riegel*, Direktor des Herzogl. Museums in Braunschweig, erhalten wir folgende Zuschrift:

Geehrter Herr! Auf Sp. 12 (Nr. 1) der „Kunstchronik" wird gesagt, dass der zu Ratzeburg befindliche „Abguss des Löwen in Braunschweig von der Großherzogin (von Mecklenburg-Strelitz) geschenkt worden" sei. Dies ist nicht richtig. Richtig ist, dass die genannte Großherzogin vor etwa 15 oder 16 Jahren die Bitte an den verstorbenen Herzog Wilhelm von Braunschweig gerichtet hatte, eine Wiederholung des Braunschweiger Burglöwen in Erz an den Dom zu Ratzeburg zu schenken, der gleich dem Dome, der Burg und dem Burglöwen in Braunschweig von Heinrich dem Löwen herstammt. Dieser Bitte ist entsprochen worden, es ist der Erzguss in der Howaldt'schen Werkstatt ausgeführt worden, wobei ein Gypsabguss als Modell diente. Die ganze Angelegenheit war mir vom Herzoge, nachdem ich in Ratzeburg war und ihm Bericht erstattet hatte, übertragen worden. Die Aufstellung sollte vor der Südseite des Domes erfolgen. Bald danach hatte der Herzog von Cumberland einen gleichen Erzguss für sein Schloss in Gmunden bei Howaldt bestellt, und weiter wurden noch zwei Ausführungen angefertigt, die vor dem Kaiserhause in Goslar ihre Aufstellung gefunden haben. Es wird Ihnen angenehm sein, hiernach eine Berichtigung in der nächsten Nummer der Kunstchronik zu veröffentlichen. Hochachtungsvoll Riegel.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1895. Heft 12.

Tafel 95. Villa „von der Burg" im Belvoir-Park in Zürich; erbaut von H. Stadler & E. Usteri, Architekten daselbst. — Tafel 96. Wohnhaus an der Steinsdorfstrasse (Café Neptun) in München; erbaut von Architekt E. Seidl daselbst. — Tafel 97. Villa in der Hohenzollernstrasse in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Tafel 98. Das Reichstagshaus; erbaut vom Geheimen Baurat Prof Dr. Paul Wallot. — Tafel 99. Kreishaus in Wesel; entworfen von Müller & Grah, Architekten in Köln. — Tafel 100. Fürstenzimmer in Velthurns; aufgenommen von Architekt H. Kirchmayr in München. — Tafel 101. Villa Engler in St. Gallen; erbaut von Architekt K. A. Hiller daselbst. — Tafel 102. Wohnhaus an der Lynbaangracht zu Amsterdam; umgebaut von Architekt Boerma daselbst.

Christliches Kunstblatt. 1895. Nr. 9.

Der Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen. — Die große Berliner Kunstausstellung. Von R. S. — Die mittelalterliche Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Von Dr. Fr. Haack. (Schluss.) — Vom Büchertisch. — Chronik.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 1.

Böcklin & Klinger. Von Fr. Haack. — Wes ist die Kunst bei uns? Von H. E. v. Berlepsch. — Aphorismen. Von Fr. Hebbel. — Die letzten Pinselstriche. Von Mrs. W. K. Clifford.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 460. 1. Oktober 1895.

Jean Perréal, dit Jean de Paris. Von M. R. de Maulde la Clavière. — L'armeria de Madrid. Von M. Maurice Maindron. — Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo. Von M. Jules Buisson. — Houdon dans son atelier par Boilly. Von M. le baron de Preux. — La sculpture Florentine au XVe siècle: Jacopo della Quercia. Von M. Marcel Reymond. — La propriété artistique et la contrefaçon, d'après d'anciens exemples. Von M. W. de Seidlitz. — Un portrait de Mme Lucien Bonaparte. Von M. A. R. — Musées et catalogues. Von M. Emile Michel. — Les arts a la cour du duc de Berry, d'après les récentes publications de MM. Jules Guiffrey, A. de Champeaux et P. Gauchery. Von M. B. Prost. — Bibliographie: publications de la société internationale chalcographique. Von M. C. A.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 3. 24. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE BAUMEISTER DES HEIDELBERGER SCHLOSSES.

Das Dunkel, welches bisher so beharrlich über den Meistern der beiden prächtigen Renaissancebauten Otto-Heinrichs- und Friedrichsbau lagerte, beginnt sich allmählich zu lichten. Bis zum Jahre 1868 kannte man nur die dürftige Notiz, welche schon Leger seit 1819 in den verschiedenen Auflagen seines Führers durch Heidelbergs Schlossruinen abgedruckt hat; dort ist von einem Schreiben die Rede, welches der Kurfürst Friedrich II. von der Pfalz am 27. September 1555 an die Stadt Straßburg augenscheinlich in Bausachen richtete und worin er seinen Werkmeister *Jakob Haider* erwähnt. Dieser Haider ist ohne Zweifel der Erbauer der drei Türme an der Ostseite des Schlosses, welche erst kurz vor dem Tode des Fürsten 1556 vollendet worden zu sein scheinen;[1]) denn in dem genannten Briefe heißt es ausdrücklich: „Dem Kurfürst war es eine große Angelegenheit, die angefangenen Gebäude baldmöglichst vollendet zu sehen.“

Man hat öfters Haider mit dem Bau des sog. „Neuen Hofes“ in Verbindung bringen wollen; dieser Bau muss jedoch, wie die Jahreszahl 1549 an den dort angebrachten Wappen ausweist, in dem genannten Jahre in der Hauptsache schon fertig gewesen sein. Doch wird noch 1551 an der Gipsarbeit des großen Saales gearbeitet, was aus einem Briefe des Kurfürsten an den Herzog Christoph von Württemberg hervorgeht.[2]) Die oben citirte Stelle vom Jahre 1555 kann sich somit nicht auf diesen Bau beziehen und ist wahrscheinlich auf die von dem Kurfürsten neu angelegten Befestigungswerke zu deuten, was noch besonders dadurch bekräftigt wird, dass Straßburg damals im Festungsbau eine große Rolle spielte. Als Baumeister Friedrichs II. wird 1545 ein gewisser *Engelhardt* angeführt, welcher auch 1556 unter dem Gefolge bei dem Begräbnisse des Kurfürsten erscheint und im Jahre 1561 das Kanzleigebäude am Burgweg erbaut.[1])

Nun fand sich in den Schlossbauakten des Großherzogl. General-Landesarchivs, welche leider erst mit dem Jahre 1602 beginnen, die Abschrift eines Vertrags vor,[2]) demzufolge am 7. März 1558 auf Befehl des Kurfürsten Otto Heinrich mit dem Bildhauer *Alexander Colins* aus Mecheln ein Vertrag abgeschlossen wurde: „alles gehaven Steinwerks, so zu diesem newen Hofbav (d. h. dem Ottoheinrichsbau) vollent gehörig, zu haven.“ Aus dem Nachtrag zu diesem Vertrage geht weiter hervor, dass schon vorher mit Colins ein Abkommen, „Geding“, vereinbart wurde, woraus zu ersehen, dass ihm die ganze Bildhauerkeit übertragen war. In diesem Vertrage werden außerdem noch genannt: die beiden pfälzischen Baumeister *Caspar Fischer* und *Jacob Leyder*, ferner ein Bildhauer *Antonj*.

Damit war nun ein Künstler, welcher einen hervorragenden Anteil an dem Bau hatte, gefunden, aber der eigentliche Architekt blieb unbekannt. Lübke hielt es jedoch für wahrscheinlich, dass die genannten Baumeister die Visirungen entworfen haben werden.

Mit der Frage, wer wohl der Meister des Otto-Heinrichsbaues sei, hat sich dann Theodor Alt in dieser Zeitschrift, Jahrg. 1884, eingehend beschäftigt; er kommt

1) Vergl. A. v. Horn: Untersuchungen über die Entwicklung der Heidelberger Schlossbefestigung, in den Mitteil. des Heidelb. Schlossv. II. 1890.

2) S. Neues Archiv f. Geschichte der Stadt Heidelberg. III. Bd., S. 85.

1) S. Huffschmied a. a. O.

2) Erstmals veröffentlicht von W[illegible] im Archiv f. d. Geschichte der Stadt Heidelberg. [illegible]

aber zu ganz falschen Schlüssen, indem er nachzuweisen sucht, dass der Bildhauer Antonj wirklich der Meister des Baues gewesen sei. Aus den dürren Worten des Vertrags: „Item das Thürgestell, so Antonj Bildthaver angefangen hat, soll gemelter Alexander vollendt außmachen", hat er ein ganzes Phantasiegewebe entwickelt, das bei genauerer Betrachtung der einzelnen Vertragspunkte in ein Nichts zusammenfällt. Ebensowenig ist daran zu denken, dem Baumeister Caspar Fischer das Monogramm an der Inschrifttafel und am Kamin des Rupprechtsbaues zuzuschreiben, wie Alt mit großer Sicherheit behauptet. Das bezieht sich einfach, wie schon Leger sagt, auf Titel und Namen des Kurfürsten Friedrich. Und wie konnte man dieses Monogramm, welches ja speciell an Bildhauerarbeiten vorkommt, auf den Werkmeister deuten? Das verstößt gegen den allgemeinen Usus der Zeit![1]) Caspar Fischer wird urkundlich sonst nicht genannt, jedoch scheint sein Kollege Leyder in der That identisch mit dem genannten Haider zu sein, was auch Alt als sehr wahrscheinlich voraussetzt

Man muss sich übrigens über den Begriff Baumeister zu jener Zeit klar sein; öfters bezeichnet der Ausdruck nur den Beamten, welchem die Besorgung der Baumittel und die Verrechnung oblag; so war z. B. Eucharius Holzschuher in Nürnberg nicht der Erbauer des Rathauses daselbst, sondern nur der vom Rat hierzu beorderte Verwaltungsbeamte. Wir können demnach unter den beiden Namen recht gut auch bloße Verwaltungsbeamte vermuten, umsomehr als sich sowohl für Fischer als auch für die Namensform Leyder keine irgendwie sonst nachgewiesene Bauthätigkeit auffinden lässt. Immerhin darf man nicht aus der Acht lassen, dass einer der Genannten auch wohl als Werkmeister am Otto-Heinrichsbau thätig gewesen sein kann; keinenfalls ist ihnen aber ein Anteil an der „Visirung", als geistige Urheber an der prächtigen Fassade, zuzuschreiben.

Die bisherige Forschung hielt daran fest, dass der Architekt des Otto-Heinrichsbaues ein Deutscher gewesen sei, welcher in Oberitalien seine Studien gemacht habe. Und selbst Lübke, dem ja in erster Linie ein Urteil in dieser Frage zuzutrauen war, sieht in der Fassade die *höchste Leistung der deutschen Renaissance*, den edelsten Spiegel und die höchste Blüte des deutschen Humanismus. Auch er lässt sich verleiten, dem Bildhauer Antonj einen wesentlichen Anteil an dem Entwurf der Fassade zuzuschreiben, wofür doch gewiss nicht die geringsten Anhaltspunkte vorhanden sind.[2])

Obgleich der Name Colins und seine Heimat Mecheln seit Jahren fest stand, hat doch erst Rosenberg in seinem Texte zu dem Sauerwein'schen Werke 1883 auch in den architektonischen Details der Fassade niederländische Motive richtig erkannt, wurde aber damit sogleich von Alt (Kunstchronik 1884, Nr. 28) abgewiesen. Nachdem jedoch die Herren Seitz und Koch in dem officiellen Werke der badischen Schlossbaukommission den niederländischen Charakter nicht bloß der Bildhauerarbeiten, sondern auch der architektonischen Details im Innern und Äußern des ganzen Baus bis zur Evidenz nachgewiesen haben, ist kein Zweifel mehr vorhanden, dass wir auch den ganzen Baugedanken, den Entwurf der Fassade, einem niederländischen Baumeister zuzuweisen haben und es entsteht nur noch die Frage, ob Colins selbst oder ein anderer der Meister des Werkes ist.

Da ist zunächst die Stelle zu beachten, welche D. v. Schönherr in seiner Abhandlung über Alexander Colin im II. Bande der Mitteilungen des Heidelberger Schlossvereins citirt. Diese Stelle ist der Bittschrift entnommen, welche der Sohn des Colins, Abraham, an den Erzherzog Maximilian im Jahre 1623 richtete und worin es heißt: es habe Kaiser Ferdinand ohne Zweifel während seines Aufenthaltes in Frankfurt im Jahre 1562 vernommen. dass sein Vater unlängst zuvor bei dem Fürsten Otto Heinrich zu Heidelberg in Diensten gestanden und daselbst mit zwölf Gesellen den Bau eines stattlichen Palastes geführt habe, oder wie im Original steht: „ain stattlichen Palast *im werc zu pauen.*" Nach der plötzlichen Erkrankung des Kurfürsten und darauf gefolgtem Tode wäre aber das Werk eingestellt worden, sein Vater habe seine Gesellen entlassen und sei nach Hause gereist.

Ich glaube, damit ist schon ausgesprochen, dass Colins auch der Urheber des ganzen Baugedankens ist, selbst wenn sonst keine anderen Indicien vorliegen würden. Betrachtet man aber die Fassade, so wird man unwillkürlich aussprechen müssen: hier hat das malerisch-dekorative Element die Oberhand vor der architektonischen Komposition. Ein Architekt dieser Zeit, selbst wenn er auch in Italien studirt hätte, wäre niemals imstande gewesen, eine solche Fassade zu komponiren; wer daran noch zweifelt, dem empfehle ich die Werke Serlio's, welche damals allgemein auch in Deutschland verbreitet waren. Das ist Architektur, wie sie sich aus dem Studium der antiken Bauwerke ergab; wie ganz anders aber die architektonische Komposition des Otto-Heinrichsbaus! Man hat auf die Backsteinfassaden Oberitaliens hingewiesen; aber diese sind doch in ganz anderer Art durchgeführt und schon Lübke hat es offen ausgesprochen, dass an einen italienischen Meister nicht zu denken sei.

In den Niederlanden ist der Meister zu suchen; hier war schon im Mittelalter ein Bestreben nach Reichtum

1) Ich behalte mir vor, die Aufstellungen Alts an anderem Orte ausführlich zu widerlegen.

2) Nach Oechselhäuser „Das Heidelberger Schloss" gab es einen Meister Antony van Helmont, der 1569 bei der Herstellung der Kanzel in der kath. Kirche von Herzogenbosch erwähnt wird und einen Meister Antonio, der urkundlich 1553 bei Anfertigung des Prachtthors am Schloss zu Brieg in Schlesien auftritt.

in der Dekoration, wie es Italien nicht kennt, und gerade in Mecheln bildete sich wohl eine Schule trefflicher Zeichner und Dekorateure. Die Renaissance fand hier, durch Frankreich übermittelt, schon sehr früh Eingang und der Palast, welchen sich die Statthalterin Margaretha von Österreich baute, gab Künstlern reichlich Gelegenheit zum Schaffen. Auf diesem Boden ist Colins gebildet und aufgewachsen, seine Formenbildung ist durchaus die niederländische, er war Bildhauer und Dekorateur, aber kein geschulter Architekt, das geht aus seiner Heidelberger Fassade unzweifelhaft hervor. Vergleicht man aber auch damit die Frührenaissance-Bauten Belgiens, welche zu seiner Zeit entstanden, so ist klar, dass dieselben in der Hauptsache von Architekten geschaffen und ausgeführt wurden. Würden wir also einem niederländischen Baumeister den Entwurf für die Fassade in Anrechnung bringen, so kommen wir nicht zum Ziel; — *nur Colins kann der Meister sein*, alle anderen genannten Personen spielen nur eine untergeordnete Rolle an dem Bau.

Über die sicherstehenden Meister des sogenannten Friedrichsbaus können mir kurz hinweggehen. Die Mitteilungen des Heidelberger Schlossvereins, Bd. I—III, geben darüber eingehende Auskunft. Weniger bekannt dürfte eine Arbeit von Prof. Czihak sein, welche in dem Centralblatt der Bauverwaltung vom Jahre 1889 enthalten ist.[1]) Hier wird der Nachweis geliefert, dass der Baumeister *Johannes Schoch* der entwerfende Meister des Friedrichsbaus war, derselbe, welcher auch das Rathaus in Straßburg und die große Metzig daselbst erbaute.

Als Bildhauer ist erstmals durch Schneider (Korrespondenzblatt des Gesamtvereins, 1878) der Meister *Sebastian Götz aus Chur* nachgewiesen, doch hatte man damals nur die dürftige Notiz, dass derselbe aus Chur stammte und 1601—1608 mit acht Gesellen den Bildschmuck des Friedrichsbaus geschaffen habe. Erst durch die Veröffentlichungen aus dem Karlsruher Archiv im I. Bd. der Mitteil. des Heidelb. Schlossvereins und durch die eingehende Arbeit von Oechselhäuser im III. Bd. der genannten Zeitschrift ist dem Künstler alle nur gewünschte Ehre erwiesen.

Stuttgart. *MAX BACH.*

1) Vergl. auch die Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, 1889, und das Rep. f. Kunstwissenschaft, XII.

BÜCHERSCHAU.

Goethe und die bildende Kunst. Von Dr. *Theodor Volbehr,* Direktor des städtischen Museums zu Magdeburg. Leipzig, E. A. Seemann. V und 244 S. 8. Preis M. 3.60.

Die beste der bisherigen Schriften über den häufig behandelten Gegenstand. Der Verfasser sucht darin die Frage, was dem großen Dichter die bildende Kunst bedeutet, welche Stellung sie in seinem Leben eingenommen habe, auf historischem Wege zu lösen. Dabei legt er mit Recht den Nachdruck auf eine gewissenhafte Durchforschung derjenigen Zeiten, die den eigentlichen Werdeprozess Goethe's enthalten, auf seine Jugend und auf die Zeit der italienischen Reise. So ergeben sich, von der Einleitung abgesehen, sechs Hauptabschnitte: Frankfurt, Leipzig, Straßburg, Weimar, die Fahrt nach Rom und Rom selbst; ein siebentes (Schluss-) Kapitel behandelt die Nachklänge und Ausblicke der späten Lebensjahre.

Die Eindrücke der Frankfurter ersten Jugendzeit waren bedingt durch den bürgerlichen Geschmack der Mitte des Jahrhunderts, dessen Schlichtheit und Anspruchslosigkeit in den Niederländern die höchsten Vorbilder erblicken ließ und außerdem in der Hingabe an die Natur eine Befriedigung seiner Gemütsbedürfnisse fand. Das Einzige, was als eine Frankfurter Specialität hervorgehoben zu werden verdient, ist die dekorative Tapetenmalerei eines Schütz und Nothnagel, welche die Wände der besseren Häuser und so auch das Goethe'sche mit ihren handwerklichen, doch immerhin gefälligen Produkten schmückte. Durch den Vater wurde der empfängliche Knabe, dessen Zeichentalent und dessen kritischer Blick frühzeitig sich bethätigten, auf die ersten Anschauungen von antiker Kunst hingeleitet. Es geschah das namentlich durch die römischen Prospekte, die im väterlichen Hause hingen.

Die Leipziger Studienzeit brachten den Jüngling, in dessen Innerem Liebe zur Natur, Freude an den Niederländern und Ehrfurcht vor der Antike friedlich nebeneinander lebten, durch Oeser's nachhaltigen Einfluss zu inniger Vertrautheit mit den Winckelmann'schen Lehren. Der Verfasser legt ihren Zusammenhang mit der Ästhetik des vorigen Jahrhunderts, namentlich mit den Lehren von Batteux und Hagedorn, vortrefflich dar, und charakterisirt in scharfer und fruchtbarer Weise die Stellung Lessing's und Goethe's zu den Anschauungen Winckelmanns. Was Goethe betrifft, so sehen wir in ihm den Winckelmann'schen Begriff der Einfalt und Stille sich zu dem der Gesundheit, der Natürlichkeit, der inneren Wahrheit umgestalten. Die neue Theorie führte keinen Bruch in seinem Wesen herbei, sie verwandelte nur das bisher unbewusst Empfundene in klar erkannte Wahrheit.

Der dritte Abschnitt, die Straßburger Zeit, vertieft alle diese Anschauungen unter der „grossen und bedeutenden Einwirkung" Herders. Die Schilderung des Letzteren und seines geistigen Zusammenhanges mit Hamann bildet einen der Glanzpunkte der Volbehr'schen Schrift. Wir sehen, wie sich in Herder und Goethe zwei wesensverwandtere Geister berühren, als in Oeser und Goethe. Wir erkennen zugleich, dass der Dithyrambus auf Erwin von Steinbach durchaus keinen Bruch mit den in Leipzig gewonnenen Kunstanschauungen Goethe's voraussetzen lässt. Das „historische Begreifen"

der Kunst, wie es Herder zuerst lehrte, bietet den Schlüssel für Goethe's nur scheinbar zwiespältige, in Wirklichkeit durchaus einheitliche Kunstanschauung. Er preist Rembrandt neben Raffael und Rubens, Bramante neben Erwin. Die kleine Schrift „Von deutscher Baukunst" ist kein antikenfeindlicher Absagebrief an Winckelmann. „Inmitten der glühenden Begeisterung, die das deutsche Münster in Goethe erweckt hat, erkennt er den Griechen ‚die höchste Schönheit' zu. Nur das Eine will er: dass man dem deutschen Genius gestattet, deutsch zu sein, auf *eigenen* Flügeln zur Sonne emporzustreben."

In den ersten Jahren der Weimarer Zeit gelangt Goethe's Kunstanschauung zur Reife. Zu dem Sinn für das Malerische, zu der ernsten Vertiefung in die Baukunst gesellt sich die Freude an der Plastik, an der nackten Schönheit des jugendlichen Körpers. Volbehr bemerkt mit Recht, dass es überaus bezeichnend sei für Goethe's Entwickelung, „dass diese erste Regung plastischen Empfindens gleichzeitig ist mit dem Konzipiren der Iphigenie." Um die Mitte des Jahres 1779 spricht es Goethe aus, dass „die Zeit der Träumerei in Bezug auf die bildende Kunst" für immer vorüber sei. Und Schiller fasste später (1794) die von Goethe in Weimar gewonnenen Anschauungen in die von niemandem übertroffenen Worte zusammen: „Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt worden . . . Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von *innen* heraus auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären."

Die italienische Reise hat den nordischen Griechen, den schon Weimar aus Goethe gemacht hatte, nur innerlich gefestigt und geklärt. Er geht an dem Regensburger Dom kühl vorüber, während ihm die Jesuitenkirchen Ehrfurcht einflößen, weil sie „etwas Großes in der Anlage haben". Aber sein architektonisches Ideal sieht er verkörpert in Palladio, wie sein malerisches in Raffael; die antike Ruhe, die einfache Gegenwart des Menschlichen, sieht er vor allem von ihnen erreicht. „Palladio" — schreibt er — „ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen." Er sucht den alten Scamozzi, den Herausgeber der Bauten Palladio's auf, um sich von ihm in die Werke des verehrten Meisters genau einweihen zu lassen. Denn wie Palladio, so erblickte auch Goethe in der ernsten Wiederaufnahme der Antike alles Heil. „Recht wie die selbstverständliche Konsequenz seiner antikisirenden Gedanken über die bildende Kunst" — bemerkt Volbehr — „taucht jetzt der Plan in seiner Dichterseele auf, mit dem alten Vater Homer selbst in die Schranken zu treten, die Geschichte des Odysseus dramatisch zu behandeln." Um Raffael als sein Höchstes in der Kunst zu bezeichnen, weiß er keinen andern Vergleich als den mit Homer. Angesichts der Loggien und der Stanzen, sagt er, „ist's als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift herauszustudiren sollte". Der Anblick der Sixtinischen Decke erregt in ihm einen Gefühlssturm, — es ist, als ob die genialischen Mächte der ersten Jugend wieder aufgerüttelt worden wären, — dann aber tritt wieder das volle Gleichgewicht ein, und er weilt nun dauernd bei der Antike. In ihrer Anschauung erlebt nicht nur sein Kunstsinn, sondern sein ganzes Wesen eine Erneuerung. „Ich möchte sagen", schreibt er an Herder, „dass einer, der Italien, besonders Rom recht gesehen hat, nie ganz in seinem Gemüt unglücklich werden kann." Er geht jetzt völlig auf in der Kunst. Sie ist mir „Kern und Stern" des Daseins, heißt es in einem Briefe an die Stein. Von dem Landschaftszeichnen, das er von Jugend auf mit Eifer gepflegt, geht er zum Figurenzeichnen über. „Die Menschengestalt", sagt Goethe in einem Bericht an Karl August v. 25. Januar 1788, „zog nunmehr meine Blicke auf sich, und wie ich vorher, gleichsam wie von dem Glanz der Sonne, meine Augen von ihr weggewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen." — „Die nächste Woche werden die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frisch gewaschenen Augen besehen."

Auf dem Heimgange hafteten die römischen Erinnerungen fest in seiner Seele: die Medicäischen Antiken in Florenz und Lionardo's Abendmahl in Mailand machen tiefe Wirkungen, für den dortigen Dom fehlt jedes Organ. Nur die von der Hand eines klassischen Alten geformte Materie gilt noch etwas.

Und aus dieser Grundstimmung hat sich Goethe durch die vier Decennien seines späteren Alters nicht herausreißen lassen, so lebhaft auch alles Neue und Kommende stets auf ihn einwirkte. „Als den Erlös der italienischen Reise betrachtete er die Dogmen, dass nur die *schöne* Wahrheit gelte, dass nicht das Eigentümliche, Individuelle, sondern nur das Allgemeine, Typische, Ideale Anrecht auf Geltung im Reiche der Kunst habe." Wie sein Freund Meyer, stand Goethe durchaus auf dem Standpunkte Winckelmanns. Die Forderung: „Nehmt Euch die Griechen zum Muster" war auch ihr Prinzip bei der 1798 ins Werk gesetzten Gründung der „Propyläen", einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift, die bekanntlich bald an der Teilnahmlosigkeit des Publikums hinstarb. Die Zeit der deutschen Romantik war gekommen. Vergebens bemühte sich Goethe, gegen das „neukatholische Künstlerwesen" anzukämpfen. Erst die Zeit der Vollendung des „Faust" nach Schiller's Tode brachte eine Milderung der starren antiken Kunstanschauungen. Goethe's Auge „beginnt wieder weitsichtig

zu werden.“ Der Anblick von Dürer’s Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians entlockt ihm 1808 einen Hymnus auf den Nürnberger Meister, und die Bemühungen der Boisserée’s um den Kölner Dom finden seine lobende Zustimmung. Auch nach andern Richtungen hin blickt sein Auge mild und freundlich aus. Die „Konstantinsschlacht“ des Rubens nennt er die „größte Komposition, die sich jemals aus einem Menschengeiste entwickelt hat“ und Moritz von Schwind, der reinste Ausdruck der deutschen Romantik, erregt mit seinen Illustrationen zu „Tausend und Eine Nacht“ Goethe’s warmen Beifall: „Es ist die Zeit, in der alles Subjektive aus Goethe verschwunden scheint. So objektiv wie möglich sucht er alles zu betrachten, — er ist sich sogar selbst zum beobachteten Objekt geworden.“

Diese letzte, rein betrachtende Art von Goethe’s Wesen darf aber nur als ein Nachklang aufgefasst werden. Auf der Höhe seines Lebens war er Hellene von Herz und Seele, und in der Durchdringung von deutschem Geist mit hellenischer Form beruht die Größe seiner vollendetsten Schöpfungen. *C. v. L.*

Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Der Kupferstich von *Friedrich Lippmann.* Mit 110 Abbildungen. Berlin 1893. W. Spemann.

So oft auch in neuerer Zeit der Versuch gemacht worden ist, in conciser Form einen Überblick über die Geschichte des Kupferstichs zu geben, so ist doch die schwierige Aufgabe in keinem der vorhandenen Handbücher besser gelöst worden als in dem vorliegenden, das der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts im Auftrag der Generalverwaltung der Kgl. Museen verfasst hat. Die Technik des Kupferstiches und seiner Abkömmlinge, der Radirung, der Schwarzkunst, der Aquatinta und der übrigen Manieren ist mit einer auch den ausübenden Künstler befriedigenden Klarheit auseinander gesetzt. Der historische Teil führt die Entwickelung des Stiches bis zum Beginn unseres Jahrhunderts. Überall sind die Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Forschung selbständig verarbeitet, und in der Auswahl und Disposition zeigt sich der überlegene Feldherrnblick des vertrauten Kenners. Aber nicht nur sind in den kurzen Bemerkungen über die einzelnen Stecherindividualitäten die Ergebnisse fremder Forschung gewissenhaft registrirt, auch die Probleme der Forschung sind angedeutet und zuweilen hypothetisch selbständige Lösungen vorgeschlagen, so dass dies Handbuch nicht nur als die beste Einführung in die Kupferstichkunde gelten darf, sondern auch als ein den Fachmann interessirender Leitfaden. Eine mit Geschmack und historischem Bedacht ausgesuchte Illustration gereicht dem Texte zum erläuternden Schmuck. Die 110 Abbildungen in vorzüglichen Zinkätzungen der Reichsdruckerei geben nur ganz ausnahmsweise Verkleinerungen (bei größeren Blättern geben sie Fragmente) und lassen die technische Faktur der Stiche auf das deutlichste erkennen. Überhaupt ist auch in der historischen Schilderung gerade auf den Wandel der technischen Weisen und in der Behandlung einzelner Künstler auf den technischen Fortschritt ihrer Manier in sachkundigster Weise der Nachdruck gelegt worden. Nur so wird die Einsicht in das Künstlerische der Formengebung geweckt und der Sinn für technische und künstlerische *Qualität* — worauf in der Kunstbeurteilung leider nicht immer der rechte Wert gelegt wird — geschärft. *RICHARD GRAUL.*

Musée de sculpture comparée. XIVe et XVe siècles. Catalogue raisonné par *L. Courajod* et *P. F. Marcou.* Paris 1892. Imprimerie Nationale.

Die Sammlung von Gipsabgüssen nach Werken der Skulptur aller Zeiten, die 1882 im Trocadéropalast in Paris eröffnet worden ist, hat nach und nach diejenige Vollständigkeit erreicht, die bei ihrer Gründung zur Förderung kunstgeschichtlicher Anschauung beabsichtigt war. Aber während bisher nur knappe Verzeichnisse der Sammlung veröffentlicht worden sind, hat jetzt erst die Herausgabe wissenschaftlich erschöpfender Kataloge begonnen. Der erste behandelt eine im allgemeinen viel zu wenig gekannte Epoche der Skulptur in Frankreich während des 14. und 15. Jahrhunderts, eine Epoche, die außerordentlich reich ist an plastischen Werken von einer Vorzüglichkeit, dass sie von der gleichzeitigen Kunst keines der Nachbarvölker übertroffen wird. Der um die Kunde französischer wie italienischer Kunst gleich verdiente Direktor der Abteilung für mittelalterliche und Renaissance-Plastik im Louvre, *Louis Courajod,* hat mit dem Archivar *Marcou* in dem vorliegenden Catalogue raisonné eine durchaus mustergültige Arbeit geliefert. Nicht nur ist die wissenschaftliche Beschreibung der einzelnen Monumente von erschöpfender Gewissenhaftigkeit, auch was an urkundlichem Material beigebracht wird, ist in einer Weise durchgearbeitet, kritisch gesichtet und erläutert, wie man es sich nicht besser wünschen kann. Dazu ist bei jedem Werke die einschlägige Litteratur genau verzeichnet. Endlich sind besonders hervorragende Werke der Plastik, wie etwa Beauneveu’s Philipp IV., Karl V., die Sockelstatuen von Jean de Marville und Claus Sluter aus der Karthause von Champmol in Dijon oder der berühmte Mosesbrunnen von Claus Sluter und Claus de Werve in zahlreichen guten Lichtdrucken reproduzirt worden. Kurz, dieser Katalog erfüllt alle Ansprüche, die an ein wissenschaftliches Werk der Art gestellt werden können; in den Händen der Forscher wird er ausgezeichnete Dienste leisten. *RICHARD GRAUL.*

Tante Eulalia’s Romfahrt. Von *Max Gg. Zimmermann.* Bildlicher Schmuck von *Kunz Meyer.* Leipzig, A. G. Liebeskind. 1895. VI u. 258 S.

* Die Reiseerlebnisse einer alten Kaffeeschwester aus Ostpreußen, einer entfernten Geistesverwandten der Frau Wilhelmine Buchholz, nur leider ohne jedes Körnchen jenes göttlichen Humors, welcher die Prachtfigur Stinde’s unsterblich macht. Eine reizende Beigabe bilden die Vignetten von Kunz Meyer, teils Veduten, teils Genrefiguren und symbolische Scherze von hübscher Erfindung und geschmackvoller Einfügung in das nett ausgestattete Büchlein.

* „*Rom und die Campagna*“ von *Gsell-Fels,* der erste und noch immer beste der italienischen Reiseführer des berühmten Autors, welcher damit vor 25 Jahren einen ganz neuen, ebenso praktischen wie reichen Stil dieser Art von Litteratur einführte, liegt uns in neuer vierter Auflage vor. Das Buch ist wieder, besonders in allem, was die Kunst betrifft, vom Verfasser mit dem ihn auszeichnenden Fleiße gründlich durchgearbeitet und vielfach verbessert worden. Auch der Apparat an Karten und Plänen wurde in dankenswerter Weise vervollständigt. Eine praktische Neuerung hat das Werk durch eine Einrichtung erfahren, die es ermöglicht, den starken Band in fünf selbständige, mit je

einem besonderen Inhaltsverzeichnis versehene Hefte zu zerlegen, die bequem in die Brusttasche gesteckt werden können. Der Preis für das mit 4 Karten, 49 Plänen und Grundrissen, 94 Ansichten und einem Panorama ausgestattete neue Buch beträgt 13 M.

NEKROLOGE.

Architekt Karl Kayser †. — Am 2. September 1895 verschied in der Privat-Irrenanstalt zu Inzersdorf bei Wien der Architekt *Karl Kayser* im Alter von 58 Jahren. Kayser, ein geborener Wiener, machte nach Absolvirung seiner Studien Reisen in Europa und Amerika. In den Jahren 1864 bis 1867 war er als Architekt in Mexiko thätig und stellte im Auftrage weiland Kaisers Maximilian Restaurirungspläne und Arbeiten an alten Palästen her. Nach dem tragischen Tode seines kaiserlichen Gönners nach Wien zurückgekehrt, richtete er auch hier seine Thätigkeit dauernd auf Wiederherstellung, zum Teil auf Modernisirung mittelalterlicher und barocker Paläste, Schlösser und Burgen. Gleich nach seiner Rückkehr arbeitete er für die Grafen Nako und Rudolf Hoyos, im Jahre 1869 am Palais des Fürsten Kinsky und später, Mitte der achtziger Jahre, am Palais Auersperg, dessen Restaurirung und Vollendung zu seinen glücklichsten Schöpfungen zählt. Kayser hat auch die umfassenden Restaurirungen von Kreuzenstein und Seebarn an der Donau, den Schlössern des kunstsinnigen Grafen Hans Wilczek sen., ferner des Schlosses Liechtenstein bei Mödling geleitet. Er war schon seit Jahren kränklich, wurde aber erst jüngst in die oben genannte Heilanstalt gebracht. *R. Bk.*

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Die königliche Kunstakademie in Königsberg* hat am 15. Oktober ihr fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. Bei dieser Gelegenheit hat der stellvertretende Direktor, Landschaftsmaler Professor Dr. *Max Schmidt*, den roten Adlerorden zweiter Klasse mit Eichenlaub erhalten.

*** *Ernst Curtius*, der Lehrer Kaiser Friedrichs, ist am 18. Oktober, dem Tage, wo das Reiterdenkmal des Kaisers auf dem Schlachtfelde von Wörth feierlich enthüllt worden ist, von Kaiser Wilhelm II. zum Wirklichen Geheimen Rate mit dem Prädikat „Excellenz“ ernannt worden. — Der Schöpfer des Denkmals, Bildhauer *Max Baumbach* in Berlin, hat den Professortitel erhalten.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Bei der Konkurrenz um ein Denkmal für Ludwig Richter in Dresden*, zu der 33 Entwürfe eingegangen waren, ist der erste Preis (2000 M.), der zugleich den Auftrag der Ausführung in sich schließt, dem Bildhauer *Eugen Kircheisen* in Braunschweig, der zweite Preis (1500 M.) dem Bildhauer *Pöppelmann* in Dresden und der dritte Preis (1000 M.) dem Bildhauer *Georg Albertshofer* in München zuerkannt worden.

*** *Bei der Konkurrenz um ein Denkmal des Großherzogs Ludwig IV. für Darmstadt* hat die Jury den Entwurf des Professors *F. Schaper* in Berlin als den geeignetsten empfohlen.

DENKMÄLER.

München. — Der *Wittelsbacher Brunnen* ist schon im ersten Vierteljahr seines Bestehens Anlass zu einer heftigen Zeitungspolemik geworden, die sich in zahlreichen Magistratssitzungen fortspann. Um über die Angelegenheit ganz kurz zu referiren, sei nur folgendes gesagt. Die beiden schönen Marmorgruppen prangten eines Tages in cementgrauem Anstrich, der allgemeines Entsetzen hervorrief. Man wusste nicht, dass man das erste Stadium eines Tönungsprozesses vor sich hatte, den Prof. *Hildebrand* zur Beruhigung seines künstlerischen Gewissens auf eigene Faust vornahm, da auch ihn der farbige Missklang des sauberen hellen Untersberger Marmors mit dem sich stets mehr färbenden rotem Kalkstein störte, — ohne allerdings zu bedenken, dass sein Werk nicht mehr sein Eigentum, sondern das der Stadt sei. Wie weit Hildebrand damit Recht oder Unrecht that, geht uns hier nichts an, sondern nur, dass er im Laufe der fortschreitenden Tönung den Eindruck des ganzen Brunnens immer harmonischer zu gestalten wusste, so dass er eigentlich jetzt erst so recht zur Geltung gelangt. Ein jeder, der die Anlage nur vor der Tönung gesehen hatte, wird eine falsche Vorstellung von der Absicht des Künstlers, die erst jetzt klar zu Tage tritt, mit davon genommen haben. Erst jetzt fällt das kleine „aber“ fort, dessen Tilgung man anfangs der Zeit überlassen wollte und deren Wirken nun der Schöpfer des Kunstwerks selbst mit bestem Erfolg übernommen hat. *SCH.-NBG.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Makart's „Triumph der Ariadne“*, eine der großartigsten und wirkungsvollsten Schöpfungen des Meisters, wurde kürzlich zu mäßigem Preise für die Galerie des Wiener Hofmuseums erworben und in der modernen Abteilung aufgestellt. Die „Neue Freie Presse“ berichtet über den Kauf: „In erster Linie gebührt das Verdienst, dass die Galerie in den Besitz des Gemäldes gekommen, wie uns aus London berichtet wird, unserem kunstsinnigen diplomatischen Vertreter in England Grafen Deym. Das Gemälde war in Wien seinerzeit für eine bedeutende Summe von dem englischen Großindustriellen Duncan angekauft worden, der später fallirte und sich gezwungen sah, seinen Bilderschatz zu verpfänden. Das Kunstwerk wurde gerichtlich versteigert, dies erfuhr Graf Deym und erstand es um den verhältnismäßig geringen Preis von 260 Pfund. Selbstverständlich kam es um denselben Betrag an die kaiserliche Galerie, nachdem Direktor Schaeffer den Antrag, das Bild anzukaufen, gestellt hatte, den der Kaiser sanktionirte. Das Gemälde war nur in kaum nennenswertem Grade restaurationsbedürftig und prangt nun in derselben Farbenpracht, in der wir es seinerzeit in dem Studio des Meisters gesehen, in der Galerie.“

⊙ *Auf der diesjährigen großen Berliner Kunstausstellung* sind insgesamt 327 Kunstwerke für rund 375 000 M. verkauft worden, um 108 000 M. mehr als im vorigen Jahre. Dieses Ergebnis ist um so glänzender, als der Staat nur ein einziges Bild erworben und eine Verlosung von Kunstwerken wie in früheren Jahren nicht stattgefunden hat.

Venedig. Neuorganisirung der Galerie der Akademie. Fast gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung erfolgte die Wiedereröffnung der hiesigen Gemäldegalerie, deren Gemälde eine durchgreifende Neuaufstellung erfuhren. Nach verschiedenen mehr oder minder unglücklichen Versuchen einer besseren Aufstellung der Gemälde nahm die Angelegenheit diejenige Wendung, welche die einzige war, die zu einem praktischen Resultat führen konnte: nämlich nicht einzelnes Verhängen der Gemälde, sondern eine radikale „Umgestaltung“ der Galerie. Diese ist nun, dank dem energi-

schen Eingreifen des Unterrichtsminister Bacelli, durch die Herren Cantalamessa und Venturi, als Regierungsbevollmächtigte hierhergeschickt, geschehen. Die Neuerung besteht nicht nur darin, dass die Gemälde nach Meistern und Schulen aufgestellt wurden, sondern wichtig ist hauptsächlich, dass alle Gemälde in der Tragweite unserer Augen sich befinden. Wenige nur sind über der Augenhöhe aufgestellt. Früher war der symmetrischen Anordnung jede andere Rücksicht geopfert. Es ergab sich jedoch aus der Neuerung, welcher auch einige unwichtige Bilder, als ausgeschlossen, zum Opfer fielen, dass die Wände der großen hohen Säle auch oberhalb leer blieben. Diesem Übelstande wurde nachgeholfen durch die Bekleidung der sämtlichen Säle mit Stoff. Dieser jedoch, in der Eile nicht vollkommen nach Wunsch zu beschaffen, entspricht in der Farbe nicht immer dem Gewollten. Im großen Ganzen aber hat die Galerie nach dem Vorgange Ludwig Passini's, der durch seine hochherzige Schenkung dem Assuntasaale schon vor zwei Jahren zu einer würdigen Damastbekleidung verhalf, jetzt durch vollkommene Durchführung dieses Systems ein sehr vornehmes Aussehen erhalten, wie solches den Schätzen, die sie beherbergt, entspricht. Ganz besondere Sorgfalt ward den interessanten Gemälden Carpaccio's zu teil, dem Cyclus der Ursulalegende. Man verdankt diese würdige Aufstellung dem Geschmacke des hiesigen Professors Alessandri, dem es nach verschiedenen Versuchen gelang, (endlich durch Verkleinerung des Saales) das Oberlicht auf die Bildflächen zu konzentriren und den Bildern jene geschlossene Wirkung wiederzugeben, die sie einst in dem Bruderschaftsgebäude gemacht haben müssen, für welche sie gemalt waren. Ein Gleiches gilt von dem anstoßenden Saale, der Gentile Bellini's Prozessionsbild, sowie alle anderen Darstellungen enthält, die sich auf das Wunder des heiligen Kreuzes beziehen und welche einst der Scuola S. Giovanni Evangelista angehörten. Die Ausschmückung dieses hochinteressanten Saales leitete der hier lebende spanische Maler Fortuny. — Ganz besonders interessant ist ferner, dass Tizian's „Tempelgang der Maria" nun wieder an der Wand angebracht ist, für welche das Bild gemalt war, und zwar über den in dieselbe einschneidenden Thüren des sog. „Albergo", d. h. jenem kleinen, einer Sakristei ähnelnden Zimmer mit geschnitzter Decke aus bester Zeit. Ich machte schon vor Jahren in dieser Zeitschrift darauf aufmerksam, dass dieses Bild, über welches neuerdings Paoletti die Bestellungsdokumente veröffentlicht hat, an diese Stelle gehöre. Man kann einwenden, dass es an Wirkung eingebüßt habe und nun zur Wanddekoration herabgewürdigt sei; aber eine solche sollte es ja von Anfang an sein. Unbegreiflich viel kleiner sieht das Bild aus, doch versteht man jetzt erst Komposition und Lichtführung vollkommen. In den großen Sälen der Galerie wurden die hervorragendsten Bilder durch angebrachte Sockel und Umrahmungen ausgezeichnet. So machen denn jetzt der „Fischer" des Paris Bordone, die herrlichen Bonifazio u. s. w. eine prachtvolle Wirkung. Auch sieht man jetzt erst, welch große Anzahl von Bildern einzelner Meister die Galerie besitzt. Das vergleichende Studium ist unendlich erleichtert durch diese neue Anordnung der einzelnen Meister in ungeteilter Reihe. In unglaublich kurzer Zeit (ungefähr vier Wochen) wurde diese tiefeingreifende Umgestaltung der so wichtigen Galerie ins Werk gesetzt. Hoffen wir nun, dass dank dem Eingreifen Bacelli's und infolge der ohne Rückhalt gebotenen reichen Mittel in der Hand tüchtiger Leute diese Neuordnung eine endgiltige sei und die Galerie auf einige Jahre zur Ruhe komme.

A. WOLF.

VERMISCHTES.

* * *Die Medicäergräber in Florenz.* Auf Anordnung des italienischen Unterrichtsministers sind am 2. Oktober die in der Sakristei von St. Lorenzo zu Florenz befindlichen Gräber des Giuliano und des Lorenzo de Medici eröffnet worden, um festzustellen, ob sie auch wirklich deren Gebeine enthielten. Berichten italienischer Blätter zufolge soll das Ergebnis der Nachforschung ein bestätigendes sein. Man fand nach Wegnahme der Madonna des Michelangelo und der Statuen der heiligen Cosmas und Damian unter der Grabplatte zwei aufeinandergestellte Holzsärge, deren oberster noch gut erhalten, während der unterste völlig vermodert war. Auf dem ersten war mit Tinte geschrieben: Giuliano di Pietro di Cosimo de' Medici, und drinnen lag ein Gerippe, dessen Schenkelknochen gegen den Brustkorb hinaufgebogen waren und an dessen Schädel und Schienbein man Verletzungen von einer Schnittwaffe bemerkte. Diese Verletzungen sollen mit der Beschreibung übereinstimmen, welche Macchiavelli von der am 26. April 1478 erfolgten Ermordung Giulianos giebt. Das Gerippe des andern Sarges war stark vermodert, doch konnte man den Schädel mit dem Bildnis Lorenzos vergleichen und die Übereinstimmung der Hauptlinien sowie eine für ihn charakteristische Missbildung des Knochens unter der Nase feststellen. Nachdem die beiden Schädel photographirt worden waren, wurden die Gebeine in zwei neue Holzsärge mit einer auf die Eröffnung des Grabes bezüglichen Urkunde und Inschrift gelegt und die Gruft wieder geschlossen. Der alte Sarg Giulianos wird dem Florentiner Museum einverleibt werden.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Formenschatz. 1895. Heft 8 9.

Nr. 113. Helm in Form einer phrygischen Mütze. Bronce, jetzt in der Bibliothèque Nationale in Paris. — Nr. 114. Sogenannter Apollo Pourtales im britischen Museum zu London. Römische Marmorkopie nach einem griechischen Originale. — Nr. 115. Thürklopfer in romanischem Stil; Kathedrale von Lausanne. — Nr. 116. Aufsteigendes Pflanzenornament in S. Michele in Venedig. Italienische Skulptur vom Ende des XV. Jahrhdts. — Nr. 117. Das segnende Christuskind und der Schmerzensmann. Zwei Blatt Stiche des sogen. Meisters des Amsterdamer Kabinetts von 1480. — Nr. 118. Treppe am Rathaus in Lübeck; deutsche Arbeit des XVI. Jahrhdts. — Nr. 119. Albrecht Dürer (1471—1528): Maria mit dem Christusknaben; Ölgemälde in der Kaiserlichen Gemälde-Galerie in Wien. — Nr. 120. Detail von der Chorbühne in Limoges; französ. Renaissancearbeit. — Nr. 121. Juan de Yciar (Spanischer Maler und Schreibmeister um 1550): Zwei weitere Blätter aus dessen Vorlagenwerke „Arte subtilissima por la qual se essenna a escrivir perfectamente." Zaragoca 1550. — Nr. 122. Allessandro Vittoria (Bildhauer des XVI. Jahrhdts., gest. 1605). Statue des Heiligen Hieronymus in S. Maria gloriosa de' Frari in Venedig. — Nr. 123. Michel le Plon. (Goldschmied und Kupferstecher von Frankfurt a/M., geb. das. 1530, gest. zu Amsterdam 1656): Drei Blatt Ornamente für Messergriffe. Kupferstich. — Nr. 124. Paul Ponce gen. Trebati: Schreitender Löwe an der Fassade des Hotel Carnavalet in Paris. — Nr. 125. Daniel Marot (Französischer Architekt und Zeichner, 1650—1712): Entwurf zu einer Plafond-Dekoration. Stil Louis XIV. Kupferstich. — Nr. 126. Pierre-Charles Trémolières (Französischer Maler, geb. 1703 zu Chollet, gest. 1739 zu Paris): Minerva lernt den Nymphen die Stickereikunst. Deckengemälde im Staats-Archiv in Paris. — Nr. 127. Hubert-François Bourguignon Gravelot: Titelbild und Schlussvignette aus „Décameron de Jean Boccace" Londres 1757—1761. Kupferstich. — Nr. 128. Pierre-Jean David: Porträt des Generals Bonaparte in der Bibliotèque Nationale in Paris. — Nr. 129 u. 130. Viergespann des Herkules Melampygos. — Nr. 131. Schlafender Satyr; im Museum von Neapel. — Nr. 132. Romanisches Portal an der Kirche in Avallon (Frankreich). — Nr. 133. Kopf einer Statue des heil. Jacobus; Museum von Beauvais. — Nr. 134. Grabstein des Fürsten Wilhelm, Grafen und Herrn zu Henneberg. Marmorarbeit vom Ende des XV. Jahrhdts. an der Pfarrkirche in Bozen. — Nr. 135. Hans Memlinc: Maria mit dem Jesusknaben; Ölgemälde in der Galleria Brignole Sale in Genua. — Nr. 136. Giovanni Bellini: Venus als Herrin der Welt. — Nr. 137. Gg. Haas; ein weiteres Blatt aus dem Vorlagenwerke für Schreinerarbeiten. — Nr. 138. Paul Ponce: Kriegerische Trophäen, und Jean Goujon: Kindergruppe. — Nr. 139. Peter Paul Rubens: Die Erziehung der heil. Jungfrau. — Nr. 140. Hugues Brisville: Vorlagen für Schlosserarbeiten; Stil Louis XIV. — Nr. 141 u. 142. François Girardon: Badende Nymphen. Basrelief im Garten von Versailles. — Nr. 143. Giovanni Domenico Tiepolo: ein weiteres Blatt aus der Folge „Flucht nach Egypten." — Nr. 144. Jacques Louis David: Bildnis der Madame Récamier.

Gegründet 1770. | Kunsthandlung und Kunstantiquariat | Gegründet 1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

☛ **Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.** ☚

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

☛ **Adressenangabe** behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Versteigerung

des Museums

Christian Hammer, Stockholm.

1) Die Kunst-Sammlung Serie VI (Schluss d. Kunstsammlung): Töpfereien, Fayencen, Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email, Gold, Silber, Bronze, Textil-Arbeiten, Sammlung von Spazierstöcken, astronomische etc. Instrumente, Miniaturen, Möbel- und Einrichtungsgegenstände. Das Antikenkabinett (2500 Nummern).

Versteigerung den 28. Oktober bis 7. November 1895.

2) Die Gemälde-Sammlung (III. Teil)

Gemälde von Meistern aller Schulen des XVIII.—XIX. Jahrh. (527 Nummern).

Versteigerung den 11.—13. November 1895.

Kataloge stehen zu Diensten.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Plastisch-anatomische Studien

für Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht

von

Fritz Schider,

Maler und Lehrer an der allgemeinen Gewerbeschule in Basel

I. Teil: **Hand und Arm** (16 Tafeln).
II. Teil: **Fuss und Bein** (16 Tafeln).
III. Teil: **Kopf, Rumpf und ganze Figur** (24 Tafeln mit Text).

Preis jeden Teils in Mappe Mk. 20.—

* * *

Mit dem kürzlich erschienenen III. Teil ist das Werk vollständig geworden; seine ausgezeichnete zeichnerische Durchführung bei großem Format (51×42 cm) und die geschickte Nebeneinanderstellung von Skelett, Muskulatur und Naturform jeder einzelnen Bildung verleihen ihm einen sehr hohen Wert als anatomisches Lehrmittel für den Künstler.



Auctions-Katalog LI.

Kupferstich-Auction

Dienstag, 12. Novbr. u. folgende Tage.

Radirungen, Linienstiche, Holzschnitte

alter und neuer Meister, darunter ein reiches Hollar-Werk, grosse Seltenheiten von Altdorfer, Beham, Brosamer, Dürer, Hirschvogels grosse Panoramen von Wien 1547, Lautensack, Lorch, Bosch, Breughel, Van Dyck, De Gheyn, Goltzius, Ostade, Rembrandt, Schmidt, Wille, Brandenburgica, Russica, Napoleona, Französische Sittenbilder d. XVIII. Jahrhdts. Dr. Nagler's Künstlerlexikon, 21. Bde. und andere Bücher über Kunst. Illustrirte Kataloge bitten wir unter Einsendung von 50 Pfg. in Briefmarken zu verlangen.



Berlin W., Behrenstrasse 29a.

Verlag von **E. A. Seemann's Sep.-Cto.** in **Leipzig.**

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von

Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen. Preis 5 M.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 4. 1. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

III.

Jetzt, nachdem die Ausstellung ihre endgiltige Fassung erhalten hat, und man sie gut kennt, ist es erst möglich, sie als Gesamtleistung gegenüber ihren Vorgängerinnen zu beurteilen. Und da hört man denn unter den Unparteiischen und Urteilsfähigen eigentlich nur die eine Stimme, dass auch diese Ausstellung in jeder Hinsicht einen Fortschritt bedeute. Denn trotz ihrer Reichhaltigkeit ist sie gewählter als je und enthält eine so große Anzahl von wirklichen Perlen, dass man nicht mehr in einer Jahresausstellung, sondern in den vornehmen Räumen einer exklusiven Privatgalerie zu wandeln meint. Auch in einer solchen stößt man hie und da auf ein Stück, das eigentlich ebensogut fehlen dürfte, aber das sind verschwindende Ausnahmen, die nicht stören, wie es noch im Glaspalast der Fall ist. Dort muss man in der deutschen Abteilung zum mindesten vier Bilder übergehen, um auf ein fünftes gutes zu stoßen, wodurch natürlich das Niveau gewaltig gedrückt wird und die Quantität ganz unnötig auf Kosten der Qualität anwächst.

Trotz der ungeheuer großen Ziffer der zurückgewiesenen Bilder ist jedoch in der Secession noch eine solche Fülle von Kunstwerken da, dass es wieder geboten erscheint, die Hervorhebung von Einzelleistungen auf ein Minimum zu beschränken und zu versuchen, nur rasch die großen Hauptzüge zu schildern.

Das, was die Ausstellung zur besten Veranstaltung dieser Art überhaupt im ganzen Jahre macht, ist, außer dem hohen Niveau des allgemeinen Könnens der sehr ins Gewicht fallende Umstand, dass man nirgends weniger als dort das empfindet, was man den Secessionisten mit Gewalt andichten wollte: irgend eine Art von Programm-Malerei. Keine Spur davon. Überall sieht man eine durchaus individuelle und eigenartige Entwicklung, nirgends ist ein Schulsystem auf den Schild erhoben, und sogar die allgemeinen Zeitideen werden so persönlich wie nur möglich verarbeitet. Mit Vergnügen muss man bemerken, wie wenig Mysticismus hier getrieben wird — mit Vergnügen, jawohl. Ich bin ein enthusiastischer Verehrer der Bestrebungen, die, ausgehend von den englischen Präeraffaeliten, sich über den Kontinent verbreiteten und dort mit allerlei Namen belegt worden sind; grade deshalb sage ich das.

Das Gros der Künstler, notabene sogar der guten Künstler, dürfte ruhig fortfahren, sich mit der subjektiven Wiedergabe der realen Welt zu beschäftigen, ohne sich etwas zu vergeben. Denn es ist eine verhältnismäßig nur kleine Zahl, deren weltabgewandtes Streben sie auf die mystischen Symbole weist, deren sich heute viel zu viel ohne zwingende Notwendigkeit bedienen. Ebenso, wie es auch viel weniger geborene Stilisten unter den Künstlern giebt, als man es uns heute glauben machen will. Die Verteilung der Naturen mag nicht immer die gleiche sein, unter dem Drucke der heutigen Kulturströmungen mögen die einen im Abnehmen und die anderen im Steigen begriffen sein; trotzdem kann man darauf schwören, dass es sich bei drei Viertel all der Werke, die unter der Flagge des Neuidealismus segeln, um Imitation und nicht Inspiration handelt. Und imitiren lässt sich in gewissem Grade alles. Wer auf das „Studio“ abonnirt ist und einigermaßen zeichnen kann, bringt mit geringer Mühe Dutzende solcher Reminiscenzen zusammen, die jedoch im besten Falle einen nur industriellen Wert haben. Und gerade in dieser Hinsicht hat die Secession eine Hauptmission erfüllt. Hunderte von Leuten, welche unbewusst oder absichtlich die Jury und das Publikum

zu mystificiren gedachten und offene Arme erwarteten, fanden ihre Zurückweisung. Und dabei hätten sie ihr Talent vielleicht zu Erfolg geführt, wenn sie sich als das vorgestellt hätten, was sie waren, anstatt matte Reflexe von Fremdem zu geben. Nichts kann fataler wirken, als ein tüchtiger Wirklichkeitsmaler, der seine Kinder in das durchsichtige Gewand der zartesten Blüte, die unsere Zeit hervorgebracht, hüllen will. Das, was dort traumhaft zwingend wirkt, wird hier zum bunten Faschingsgewande, das ernsthafte Leute nicht täuscht. Man sehe sich die Künstler doch nur 'mal an: tüchtige Maler mit offenen Augen und derben Fäusten, die sich des Lichtes und der Erde freuen und über die beneidenswerte Gabe verfügen, die „Natur bei der Gurgel zu fassen und daherzuschleppen“. Aber Mystiker wie Burne-Jones oder Khnopff wären nicht abnorm in ihrer Kunst, wenn sie nicht auch abnorm als Menschen wären. Mit Rezepten lässt sich nichts machen, Mysterien hören auf, Mysterien zu sein, wenn man den Schleier lüftet und sie dem Volke zeigt.

Dabei soll nicht im geringsten geleugnet, im Gegenteil dick unterstrichen werden, dass der *Einfluss* willkommen ist und, sobald er nur geschmackbildend und verfeinernd wirkt und nicht zur Nachahmung veranlasst, bei festen Persönlichkeiten, die sich nicht so leicht selbst verlieren, zum Guten führt, ja, wie eine Erlösung kam. Unsere ganze Zeit durchzittert eine zu tiefe Sehnsucht nach wahrer Religiosität, nach mystischer Vertiefung einer ethischen Kultur, nach Reinheit und Schönheit, als dass nicht die Gaben der Ästhetiker wie berauschend wirken sollten. Seltsam, die Zeit der Fabrikschlote und der Socialdemokratie bringt die keuschesten, aristokratischsten Blüten hervor, deren Zauber alle Welt bethört. Und das Suchen nach vergeistigter Schönheit ergreift alle und erstreckt sich auf alle Stoffgebiete. Ich wies in meinem vorigen Berichte darauf hin, wie man auch durch die moderne Landschaft tiefere seelische Emotionen auszulösen versteht, als durch die objektive Wiedergabe von Natureindrücken möglich ist. Beim Figurenbilde lag diese Wirkung näher, und ganz allgemein spricht aus allen ausgestellten Bildern, die den menschlischen Körper zum Vorbild haben, ein geistiges Fluidum, das weit über das virtuose Modellabschreiben hinausgeht. Eines, an das ich da zuerst denke — es sind *Herterich's* „Abendklänge“ —, ist im Grunde ein schlichter, allerdings ganz ungemein persönlich gesehener Naturausschnitt — ein intimes Stück schöner Natur, vor dem er entzückt stehen blieb, und das *er allein* so sah, wie er es malte und wie er es malen *musste.* Kein Pinselstrich ist gethan in der Absicht, zu verblüffen, der Maler kann dabei nicht an Ausstellung, modern oder unmodern, Erfolg oder Nichterfolg gedacht haben, sondern die Freude an der Natur muss ihm den Pinsel geführt haben. Und trotzdem sind darin alle zarten, nervösen Empfindungen des scheidenden Jahrhunderts hineingewoben — eine keusche Blüte, deren Duft ihrer halben Erschlossenheit entströmt. Andere — ich denke an *Volz* und *Exter* — abstrahiren mehr von der Natur, indem sie sich einer gewissen stilisirenden Behandlung nähern, ersterer mit seinen „Singenden Musen“, letzterer mit seinem „Charfreitag“, den die Pinakothek angekauft und Exter als einen Künstler, der sich zur Klarheit durchgerungen, zeigt. Am meisten Stilist ist wohl *Stuck*, der, was nach seinem „Krieg“ kaum möglich erschien, in diesem Jahre alle überraschte mit einem neuen Werke so wuchtig und von solch monumentaler Gewalt, die den engen Rahmen zu sprengen scheint, dass man vor diesem Kraftgenie in Bewunderung sich neigt und sich seiner Lorbeeren freut, die ihm nur der hämische Neider missgönnen kann. — *Uhde* giebt uns diesmal Rätsel auf. Er war ein Meister geworden, der schon längst seine festen und eigenen Bahnen gefunden hatte, der, so selbständig er war, doch nicht mehr überraschte, es sei denn dadurch, dass er jedes Jahr *noch* besser malte. Er, früher der wegbahnende Pionier der schlichten Wahrheit in Geste und Ton, von dem die andern Natur sehen lernten, dann der mystische Wirklichkeitsmaler — er zeigt heute eine ganz unverkennbare Annäherung an die alten Meister. Dieses „Um Christi Rock“ könnte beinahe von einem derben Talente aus der Schule Veronese's stammen. Nicht, als ob es akademisch wäre, wie vorlaute Stimmen schon verkündeten, aber es zeigt doch schon zu deutlich ein so starkes Abweichen von der wahren Erscheinung der Natur, wie Uhde sie sonst brachte; man thut aber gut, abzuwarten, wohinaus dieses neue Streben will.

Wie nun all die vielseitigen Talente kennzeichnen, die, so verschieden sie selbst sind, so verschiedenes bringen? Da sind einige, die aufs vortrefflichste einen ungesuchten, frischen Märchenton mit modernstem malerischen Können verbinden. Eine der glücklichsten Inspirationen derart ist *Ludwig v. Zumbusch's* „Die Hochnotpeinlichen“, ein Trupp mittelalterlicher Richter, die, den Tod als Begleiter, vom Rabenstein hinuntersteigen. Der ganze düstere, unbarmherzige Fanatismus jener Justiz ist in diesen Perücken geschildert, trotzdem ihnen durch eine starke Dosis Humor das Schauerliche genommen ist. Auch *Wislicenus*' beide Bilder gehören zu dieser Gruppe. *Fritz Hass* giebt ein grosses Nachtstück, das Weib, das den Geliebten am dunklen Orte trifft, *Dettmann* einen blumigen Garten, in dem Engel mit Kindern spielen. Auch *Hengeler's* kleiner Humoristika sei hier gedacht, die den Beweis führen, dass, vom Rechten ergriffen, auch die lustigste Karikatur als Ölbild Ausdruck finden kann und als kleines Kunstwerkchen betrachtet sein will. *Marie Schnür* giebt ein prächtiges Stück Malerei, zu dem der Titel „Heil. Cäcilie“ herhalten muss, *Slevogt* zwei außerordentlich gemalte Akte, die das Publikum natürlich nicht zu würdigen weiß, indem es sich nur über die Bezeichnung „Ein Menschenpaar“ aufhält. Ja, überhaupt

das Publikum. Ohne dieses würde die Ausstellung mehr Genuss gewähren, denn so oft man sich vornimmt, der Leute Gebahren zu ignoriren oder sich darüber hinwegzusetzen, so oft auch wird einem die Durchführung dieses Entschlusses unmöglich gemacht. Denn es ist wirklich schwer, sich in Kunstwerke zu versenken, wenn neben einem Familie Buchholz von Bild zu Bild zieht und vor einem jeden ungenirt laute Lachsalven loslässt. Könnten da nicht die Ausstellungsdiener zur Zurechtweisung solcher Leute angewiesen werden, so gut wie unanständiges Gebahren im Theater und Konzertsaal nicht geduldet wird?

Doch ich sprach von Bildern. Der echteste aller Fabulisten ist und bleibt vor der Hand doch noch immer unser großer *Böcklin*. Wenn Rosetti und Watts für England charakteristisch sind, so ist er es für die deutsche Kunst. Da er längst unter die Klassiker eingereiht worden, ist es überflüssig, noch einmal eine Charakteristik von ihm zu versuchen. Auf unserer Ausstellung findet man einiges neue und ältere, bekanntes und unbekanntes. Da ist vor allem seine „Venus Genetrix" vom Jahre 1895. Wie gar viele Werke des Meisters, ist es eines der Bilder, die zuerst eine gelinde Verwunderung aufkommen lassen, dann aber von Tag zu Tag mehr entzücken. Venus Genetrix! Feierlicher Jubel und Musik! Die Cymbel klingt, und dem Boden entströmen heiße, befruchtende Dämpfe, in denen die Göttin erscheint. Ein Rauschen und Klingen geht von ihr aus, das den Saal erfüllt, ihre Nacktheit leuchtet herrlich, und bezwingenden Liebreiz strahlt ihre sieghafte Schönheit. Ein voller, schwellender Akkord im Mittelbilde, der ausklingt in den beiden Flügeln. Welch' ein Frühlingszauber auf dem linken, welch' mittägliches Glück auf dem rechten! — Wie wundervoll ist sein „Odysseus und Kalypso"! Die Sehnsucht könnte das Bild heißen. Sehnsucht atmet hier alles. Sehnen; Sehnen die ragende Figur des Vielerfahrenen, dessen abgewandter Blick über das unendliche Meer streift, Sehnen die Augen der liebenden Nymphe. Ein ganzes Kunstwerk neueren Datums ist auch die „Frühlingshymne", ein Farbengedicht auf Lenzjubel und Maienlust: ein Hain, wie Böcklin ihn uns zuerst gezeigt, und drei Frühlingsgestalten; herrliches Fleisch, das festlich leuchtet, eines Wassers klarer Spiegel, zitternd im Frühlingshauche, kleine Amoretten, die als bunte Falter die Luft durchgaukeln. Das ist es ja — wie bunte Falter erscheinen sie uns, und nicht wie dreijährige Kinderakte, die *Hynais* malt. Hier vergisst man, an den Kinderakt zu denken, sondern meint, dass diese Luft ihre geflügelten Scharen so notwendig hat, wie ihre weißen Wolken und die Flur die bunten Blumen. — Wie köstlich ist der pfeifende Faun, wie heroisch die „von Piraten überfallene Burg"! Allein das Stück Himmel unter dem Brückenbogen ist ein vollendetes Kunstwerk; ein Meer von Poesie liegt auf diesem kleinen Fleck, vor dem man Tage verträumen und stets in diese unendlichen Wolkenfernen, die sich da auftürmen und weiterziehen, schauen könnte.

Es war nicht klug gehandelt von den Leuten, die diesen Heros antasteten. *SCHULTZE-NAUMBURG.*

BÜCHERSCHAU

Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Herausgegeben von *Georg Hirth* und *Richard Muther*. München u. Leipzig, G. Hirth's Kunstverlag. 1893. 4.

Mit der zehnten Lieferung und der [illegible] Tafel, welche den schönen Holzschnitt von [illegible] Rethel „Der Tod als Freund" reproduzirt, ist kürzlich diese gehaltvolle Sammlung zum Abschluss gekommen, welche kein ernster Kunstfreund, besonders aber kein Liebhaber und Sammler auf dem Gebiete der graphischen Künste sich entgehen lassen darf. Die Publikation beschäftigt sich ausschließlich mit der Wiedergabe solcher Holzschnitte, welche die Zeichnungen auf dem Stock in Faksimile reproduziren, also vorwiegend mit einfachen Umrissschnitten, wie diese ja in den früheren Jahrhunderten die bei weitem überwiegende Mehrzahl der xylographischen Arbeiten bildeten. Freie Übersetzungen malerischer Art im modernen Stil blieben aus dem Rahmen des Werkes ausgeschlossen. Die Holzschnitte erscheinen in demselben mittels Zinkätzung wiedergegeben. Diese genügt für den gedachten Zweck in nahezu vollendeter Weise. Ein Abschwächen des altertümlichen, derben Stils — wie das beim xylographischen Kopiren unvermeidlich erscheint — ist bei der photomechanischen Vervielfältigung ausgeschlossen. Nur den zartesten Produkten eines Holbein und Dürer gegenüber versagt das Verfahren bisweilen den Dienst. Vor diesen, wie vor allem Höchsten, lässt aber auch der geschickteste Nachahmer die Waffen sinken. Die Sammlung umfasst den ganzen Verlauf der Geschichte des Holzschnittes von den Anfängen im 14. bis zu der Neugestaltung im 19. Jahrhundert. Kein irgendwie hervorragender Meister ist übergangen. Zahlreiche Seltenheiten und Unica bringen selbst den an großen Kunstmittelpunkten wohnenden Kunstfreunden Überraschendes und Neues. Vor allem aber wird der Lernende den Herausgebern dankbar sein für die bequeme Führung durch ein früher schwer zugängliches Wissensgebiet. *C. v. L.*

Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie.* München und Leipzig, Hirth. 2 Bde. 8. 1891.

Das zweibändige Werk enthält eine solche Fülle feiner Naturbeobachtung und geistreicher Gedanken über Dinge und Erscheinungen, welche in den Bereich der Kunstphysiologie, also auch der Kunsterziehung gehören, und der Verfasser hat in so hohem Grade zugleich die Gabe klarer und bestimmter Darstellungsweise, dass dieses Buch mit Freude zu begrüßen ist, als ein ganz bedeutender Fortschritt in der Behandlung und Beantwortung derartiger Fragen, die dem Künstler und Kunstfreund oft lebhaft entgegentreten und deren glückliche Lösung auf Grund scharfer Naturbeobachtung und wissenschaftlicher Experimente der bildenden Kunst nur förderlich sein kann. Der Verfasser führt, wie er im Vorworte verspricht, wirklich den Beweis, dass die Ausübung der Kunst sowie der Kunstkennerschaft auf einer psychophysischen Organisation beruht, welche, einmal erworben, eine bleibende ist und jeder Neuerwerbung wieder ihr Gepräge aufdrückt, auch dass das äußere Auge doch nur der Vermittler ist und dass Aufklärungen über das Wesen des Kunstverstandes nicht ohne Gehirnphysiologie zu er-

reichen sind. Welche Abschnitte man auch herausgreift, ob jene des ersten Teiles über das spezifisch Künstlerische, über kunstphysiologische Probleme, oder jene des zweiten Teiles über ein- und doppeläugiges Sehen, über komplementäre Energie und Lichtgleichung, überall sieht man den Verfasser bemüht, auf der Basis moderner vorgeschrittener Wissenschaft der Wahrheit nahe zu kommen, unverzagt zugreifend, um veraltetem Vorurteil zu raschem Abzug zu verhelfen und neuen lebenskräftigen Samen zu streuen in das aufgelockerte Feld; überall manifestirt sich ein das Wesen der Sache mit freiem weitem Überblick umfassender Geist.
T.

Anton Springer's Doppelbiographie *Raffael's* und *Michelangelo's* war seit längerer Zeit im Buchhandel vergriffen. Der Verleger (E. A. Seemann in Leipzig) hat nunmehr eine neue, dritte Auflage veranstaltet, von der der erste Band fertig vorliegt, der zweite und letzte aber im Dezember d. J. erscheinen soll. Die Durchsicht des Werkes, das als eine Meisterleistung historischer Schilderung längst anerkannt wurde, ist von des Verfassers Sohn auf Grund hinterlassener handschriftlicher Bemerkungen besorgt, die nur einige wenige Einfügungen und Änderungen des Wortlautes herbeigeführt haben. Wesentlich verbessert und bereichert erscheint die neue Auflage in illustrativer Hinsicht; vor allem sind die nach den Originalen wiedergegebenen Kupferlichtdrucke von Raffael's berühmtesten Madonnenbildern ein dem geistigen Gehalte des Werkes entsprechender Schmuck.

DENKMALER.

*** *Ein Denkmal Ernest Meissoniers* von *Antoine Mercié* ist am 25. Oktober in Paris enthüllt worden. Es steht im Garten vor dem Platze, auf dem sich früher die Tuilerien befanden, und stellt den Künstler sitzend, mit Pinsel und Palette in der Hand, dar. Die Figur ist in Marmor ausgeführt worden. Der Sockel ist mit Reliefs geschmückt, die Figuren und Gruppen aus Meissonier'schen Bildern wiedergeben.

Wien. — Am 14. Oktober fand im Wiener Stadtpark die Enthüllung des von Professor *Edmund Hellmer* modellirten Denkmals statt, das dem Maler *Emil J. Schindler* von einer Anzahl seiner Freunde und Verehrer gesetzt wurde. Der Verewigte ist in sitzender Stellung auf niedrigem weißem Sockel — alles in Marmor — dargestellt; das Denkmal steht in einer kleinen, aus Gesträuchen geformten Nische, mit dem Gesichte gegen den Teich und dem Rücken gegen die Wien, in der Nähe des eisernen Kioskes. —:—

Trient. — Hier wird an der Herstellung eines *Dantedenkmals* eifrig gearbeitet. Ein Bronzerelief, „das Paradies", wurde bereits an seinen Platz gebracht. Auch die Statue Dante's dürfte demnächst versetzt werden. Die Enthüllung des Monumentes wird nächstes Jahr stattfinden. —:—

Wien. — Die bei den Monumentalbauten *Hasenauer's* beschäftigt gewesenen Künstler, Industriellen und Werkmeister haben bald nach seinem Tode beschlossen, ihm auf dem vom Wiener Gemeinderate votirten *Ehrengrabe* auf dem Centralfriedhofe ein würdiges *Grabmonument* zu errichten. Das betreffende Komitee hat eine beschränkte Konkurrenz zur Erlangung eines Projektes für dieses Monument ausgeschrieben. Von den eingelangten Projekten wurde das vom Architekten Baurat *Otto Hofer* und dem Bildhauer *Johannes Benk* vorgelegte Modell zur Ausführung angenommen und den beiden Künstlern die sofortige Ausführung übertragen. —:—

*** *Professor Adolf Donndorf* in Stuttgart hat seiner Vaterstadt Weimar einen Brunnen geschenkt, der seinen Platz in der Geleitstraße erhalten hat und am 20. Oktober feierlich enthüllt worden ist. Über der aus Fichtelgebirgsgranit hergestellten Brunnenschale erhebt sich als Krönung des Ganzen eine in Bronze gegossene Gruppe, eine anmutige Frauengestalt, die im rechten Arme ein Kind trägt und an der linken Hand einen Knaben mit einem Wasserkruge führt.

⊙ *Ein Denkmal der Kaiserin Augusta* ist am 21. Oktober auf dem Opernplatze in Berlin, zwischen dem Palais Kaiser Wilhelms I., das auch das Heim der Kaiserin Augusta gewesen war, und dem Opernhause, enthüllt worden. Der Schöpfer des Denkmals, Professor *Fritz Schaper*, hat die hohe Frau, auf einem Sessel ruhend, dargestellt. Von dem mit einem Diadem geschmückten Haupte, das etwas nach links, nach dem Palais, gewendet ist, fällt ein Schleier herab, der vor der Brust von der aufgestützten Rechten zusammengehalten wird, während die im Schoße ruhende Linke eine Urkunde hält. Von der Lehne des Sessels fällt in breiten Falten der Mantel herab. Die Figur ist in weißem Carrara-Marmor ausgeführt. Sie ruht auf einem Sockel von rotem Marmor, zu dem drei Granitstufen hinaufführen. An der Vorderseite des Sockels ist die Widmung eingemeißelt, an den Seitenflächen sind zwei Reliefs, ebenfalls aus weißem Marmor, angebracht, von denen das dem Palais zugewendete die Fürsorge für die Hinterbliebenen der gefallenen Krieger, das andere die Pflege der Verwundeten im Felde darstellt. Schaper hat die schwierige Aufgabe in befriedigender und zugleich taktvoller Weise gelöst.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Alexandrien. — Nach der Münch. Allg. Ztg. wurde am 30. September in feierlicher Weise im Beisein des Khedive, sämtlicher Minister, der englischen Unterstaatssekretäre und vieler anderer hoher Würdenträger, Konsuln und fremder Marineoffiziere etc. *das neue archäologische Museum* eröffnet. Das Bauwerk ist einfach, aber gefällig, sein einziger Schmuck das mit dorischen Säulen geschmückte Peristyl. Es ist ein Centralgebäude mit zwei Flügeln, so dass, sobald neue Konstruktionen hinzugefügt werden sollten, ein Parallelogramm mit einem Mittelhofe entstehen wird. Wenn die Sammlungen, welche das Museum enthält, bis jetzt auch noch keine Reichhaltigkeit aufweisen, so sind sie nichtsdestoweniger von beträchtlichem Werte. Gleich im Vestibul erhebt sich u. a. die Marmorstatue des Herkules, die in Alexandrien in der Rosettestraße gefunden wurde und das schönste Skulpturwerk ist, welches Ägypten besitzt. Am Tage der Eröffnung machte ein reicher griechischer Privatmann dem Museum seine kostbare Münzensammlung zum Geschenke. Sie enthält 600 Gold-, Silber- und Kupfermünzen aus der Zeit von Alexander dem Grossen bis zur letzten Kleopatra; 2000 Silber-, Kupfer- und Bronzemünzen aus der Zeit der römischen Herrschaft (die Kupfermünzen sind in Alexandrien unter Justinian und seinen Nachfolgern geprägt); 300 Münzen aus der Zeit Alexanders des Großen; viele ägyptische und byzantinische Medaillen und Amulette, von denen ein großer Teil einen außerordentlich hohen Wert hat. Wenn die in Ägypten eben nicht seltenen Besitzer von reichen Privatsammlungen diesem Beispiele folgen würden, so wäre das Alexandrinische Museum bald imstande, mit vielen berühmten Museen Europas zu konkurriren. —:—

Berlin. — *Das Kupferstichkabinett der K. Museen* hat im verflossenen Vierteljahre wieder zahlreiche wertvolle Erwer-

bungen gemacht. An Kupferstichen sind solche vom Meister mit dem Zeichen M. Z., Albrecht Altdorfer, Barthel Beham, Georg Pencz, Jakob Binck, Heinrich Aldegrever, I. Pichler nach Rubens, Rembrandt, Jan Joris van Vliet, Adriaan van Ostade, Wallerant Vaillant, I. M. Moreau, Angelo Falcone, Bernardo Belotto, Francesco Bartolozzi und einer Reihe englischer Meister erworben worden. Unter den englischen Stichen befinden sich zahlreiche Farbendrucke von hoher Schönheit. Erwähnenswert unter ihnen ist besonders ein Bildnis Georg Washington's von W. Nutter nach C. G. Stuart. Die Abteilung von Radirungen italienischer Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts ist um eine grössere Sammlung von 369 Blatt vervollständigt worden. Zuwachs haben auch die Holzschnitte erhalten. Aus der deutschen Schule des 15. Jahrhunderts ist ein heil. Augustinus, ein unbeschriebenes Blatt, bemerkenswert. Weiter von Dürer die beiden Holzschnitte „Herkules“ und „Das Männerbad“, von Hans Burgkmair zwei Kriegswagen aus dem Triumphzuge, von Hans Springinklee „Der hl. Sebald“, von Urs Graf ein bischöfliches Wappen zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, von Marten von Heemskerck „Die Geschichte des Tobias“ und von Domenico Campagnola „Der Bethlehemitische Kindermord“ und eine Landschaft. An Lithographieen ist hinzugetreten eine solche von A. Mouilleron, darstellend die Nachtwache nach dem Gemälde von Rembrandt. Die Sammlung der Bücher mit Kupferstichen erhielt eine Vermehrung durch eine Anzahl jener vorzüglich ausgestatteten französischen Werke aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts erhalten, die für den vornehmen Geschmack der Pariser Verleger und ihres Leserkreises bezeichnend sind. Man findet unter ihnen J. J. Rousseau: „Emile ou de l'éducation 1781“, ferner einen titellosen Sammelband mit Kupferstichen zu den Werken Rousseau's, und J. M. Moreau: „Estampes destinées à orner les éditions de M. Voltaire“, Paris. An Büchern mit Holzschnitten wurden erworben zwei aus den Jahren 1493 und 1499, beide gedruckt zu Venedig. Der Sammlung der Zeichnungen gingen Arbeiten von Roelandt Savery, Johannes Rotenhammer, Anthony Waterloo, Gerard van Battem und Jan Kobell zu. Im Ganzen genommen legen die neuen Erwerbungen für das Wachstum des Kupferstichkabinetts erfreuliches Zeugnis ab.

Paris. Das Jubiläum der Lithographie. Am 27. September wurde im Palais des beaux arts auf dem Marsfelde die hundertjährige Jubiläumsausstellung vom Handelsminister Lebon eröffnet. Herr Morlot, der frühere Sekretär des Journal des Débats, hat sie ins Leben gerufen. Die Ausstellung umfasst alle Epochen und hervorragenden Kunstwerke der grossen Erfindung Alois Senefelders. Wir sehen zwei Drucke, die im Jahre 1805 der Herzog von Montpensier aus dem Hause Orléans ausführte, den Herzog und seinen Bruder darstellend. Senefelder scheint selbst den Herzog in die Geheimnisse seiner Kunst eingeführt zu haben. Von derselben Hand finden wir das Porträt der Herzogin Adélaïde, der Schwester des Herzogs von Montpensier. Daneben ein Steindruck mit der Unterschrift des Generals Lejeune 1806, einen Kosaken darstellend. Die Geschichte dieses Bildes ist folgende: Der General passirte nach Austerlitz mit der Nachricht von dem grossen Siege München und machte dem Könige Maximilian Joseph, dem Verbündeten Napoleons, seine Aufwartung. Der König führte ihn durch seine Gemäldesammlung und, einen feinen Kunstkenner in ihm bemerkend, sagte er: „Ich will Sie nicht abreisen lassen, ohne Ihnen Gelegenheit zu bieten, eine neue wahrhaft bewunderungswürdige Erfindung für Zeichner kennen zu lernen.“ Gleichzeitig beauftragte er seinen Adjutanten von Poggi, den General Lejeune zu den Gebrüder Senefelder zu führen. „Sie zeigten mir,“ erzählt der General, „ihre Werkstätten und setzten mir die Vorgänge ihrer Erfindung auseinander. Diese erschien mir so aussergewöhnlich, dass ich nicht umhin konnte, ihnen meine Ungläubigkeit zu bezeugen. Als sie darauf von Herrn von Poggi erfuhren, dass ich zeichnen könnte, baten sie mich eindringlich, einige Stifte und einen lithographischen Stein zu nehmen und auf diesem Steine eine Skizze zu entwerfen. Ich willfahrte sehr gerne ihrer Bitte, und obgleich alles für meine sofortige Abreise nach Paris vorbereitet war, ließ ich meine Pferde ausspannen und machte mich daran, eine Zeichnung zu entwerfen. Eine Stunde später sendete ich meinen „Kosaken“ den Gebrüdern Senefelder ein. Kaum hatte ich mein Abendmahl zu mir genommen, als ein Arbeiter im Eilschritte in meine Wohnung kam, um mir hundert Abzüge meiner Zeichnung zu überbringen. Nach Paris zurückgekehrt, legte ich meinen „Kosaken“ dem Kaiser vor und schilderte ihm in lebhaften Farben die Vorteile, welche die Einführung dieser bewunderungswürdigen Kunst in Frankreich nach sich ziehen würde. Napoleon empfahl mir dringend, sie zu studiren und alle meine Anstrengungen darauf zu richten, sie dem sieggekrönten Frankreich zugänglich zu machen. Ich sprach von dem Projekte mit Charles Vernet und mit David, die meinen Enthusiasmus teilten.“ — 1819 kam Engelmann aus Mülhausen mit seinen Steinen und Pressen nach Paris, und von diesem Augenblicke beginnt die Lithographie ihren Triumphzug durch Frankreich. Bald trat aber ein gewisser Verfall ein, bis die Lithographie in den Dienst der Satire trat und eine scharfe politische Waffe wurde. Bevor sie aber hier ihre Blüte erreichte, wurde sie durch Vernet, Eugène Lami und besonders durch Charlet zum Hauptwerkzeuge für die Wiederbelebung der napoleonischen Legende gemacht. Von diesem Zeitpunkte an können wir die Geschichte der Lithographie in der Ausstellung des Marsfeldes ununterbrochen verfolgen. Wir sehen chronologisch geordnet Drucke von Lami, Bonnington, Aubry Lecomte, Delacroix und Boulanger, vom Karikaturisten Daumier, Descamps, Mounier bis zu Gavarni, den Porträtisten Deveria und Gigoux und dem grössten aller französischen Künstler der Lithographie Raffet, der, so lange ein ganz verkanntes Genie, in der „Nächtlichen Revue“ das Erhabenste leistete, was in dieser Kunst zu leisten ist. Odilon Redon, Fantin-Latour, Cheret (der Schöpfer des künstlerischen Plakates in Frankreich), Willette, Ibels, Forain u. v. a. m. schließen sich an. Die größten Namen der zeitgenössischen Kunst, Puvis de Chavannes, Vegas, Rafaelli, de la Ganadara, bezeugen deutlich, dass die Lithographie wieder im Aufschwunge begriffen ist. *R. BK.*

⊙ *Aus den Berliner Kunstausstellungen. Eduard Schulte* hat zwar bereits Ende September seine Räume geöffnet; aber er hat bis jetzt mehr durch die Masse, als durch die Qualität des Gebotenen gewirkt. Die Hauptanziehungskraft bilden die Sammelausstellungen, die, je mehr sie überhandnehmen, desto seltener den Grund zu ihrer Berechtigung in sich tragen. In der ersten Herbstausstellung hat nur eine Reihe sehr geistvoll behandelter, und sorgsam durchgeführter Pastellzeichnungen von dem Franzosen *G. Cagniart* eine Ausnahme gemacht: durchweg Ansichten aus Paris und seinen Vororten, meist im Frühling, im Herbst und im Winter bei Schneegestöber, bei abendlicher Beleuchtung, bei Sonnenuntergang und bei künstlichem Licht, auf dessen Wirkung im Kampf mit Dämmerung und nächtlichem Dunkel der Künstler es besonders in seinen Darstellungen abgesehen hat. Sie machen auch dadurch einen fesselnden Eindruck, dass sie nicht mit flüchtigen, impressionistischen Strichen hinge-

schrieben sind, sondern den Beschauer zur Betrachtung des Details einladen. — In der zweiten Herbstausstellung war der Nachlass des am 31. August plötzlich verstorbenen Landschaftsmalers *Karl Bennewitz v. Loefen* zu sehen: etwa 150 Ölskizzen und Aquarelle, die in der unmittelbaren Frische ihrer Auffassung, in der Freiheit und Lebendigkeit des Vortrags von dem wirklichen Können des fleißigen Künstlers eine viel günstigere Vorstellung geben, als es seine ausgeführten Ölgemälde vermocht hatten, bei denen er sich, namentlich in dem letzten Jahrzehnt, in der Sauberkeit und kühlen Glätte der Ausführung niemals genug thun konnte. — Ein Dutzend zum Theil sehr umfangreicher Ölgemälde von dem norwegischen Maler *Otto Sinding* haben ein mehr geographisches als künstlerisches Interesse. Sie sind flüchtig und auf einen starken dekorativen Effekt nach Studien gearbeitet, die der Künstler auf einer Fahrt im nördlichen Eismeer zwischen Island und Jan Mayen im Sommer dieses Jahres gemacht hat, ausschließlich Ansichten des Meeres bei wechselnder Beleuchtung. Mit großer Sorgsamkeit hat der Künstler den Eisgang, das Packeis, die seltsamen Gebilde der Eisberge, an denen Sonne und Wasser ihre Bildnerkunst üben, geschildert; einmal auch eine Walfischjagd. Man wird aber trotz des großen auf diese Bilder verwandten Fleißes den Eindruck von Panoramamalerei nicht los. — Auch der *Gurlitt'sche Kunstsalon* hat seine Ausstellung eröffnet, in der es zwar nicht an großen Namen fehlt, die aber auch, anscheinend wie die Schulte'sche, auf den Schluss der Münchener Ausstellungen wartet. Immerhin fesseln eine Anzahl von Studien und Aquarellen *Adolf Menzel's,* der aus seiner Mappe immer neue Wunder hervorholt, einige Bilder von *Böcklin, Lenbach, Pradilla, F. v. Uhde, G. Max* und *E. v. Gebhardt* das Interesse der Besucher so ausreichend, dass sie über die neuesten Offenbarungen von *Max Liebermann* und *Lesser Ury* mit der Gelassenheit abgehärteter Philosophen hinwegsehen können und kein Ärgernis daran zu nehmen brauchen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ems. — Der erfolgreiche Forscher Oberstlieutenant Dahm hat in Ems seine diesjährigen Nachgrabungen mit der Nachweisung eines *Römercastells* in der Nähe des Bahnhofes beendigt. Von dem hier wohnenden Archäologen August Vogelsberger war bereits 1873 über die Auffindung römischer Mauerreste in der Bahnhofstrasse berichtet worden. Auf Grund dieser älteren Funde und mit Unterstützung Vogelsbergers hat vom 4. bis 7. Oktober Oberstlieutenant Dahm die Mauern eines Castells von 65 Meter Länge und 53 Meter Breite aufgefunden. Das neuentdeckte Castell dürfte eine Besatzung von 500 Mann gehabt haben, während das größere Emser Castell im unteren Stadtteile, welches Dahm im vergangenen Jahre auffand, für etwa 2000 Mann berechnet war. Der verdiente Forscher stellte auch den Lauf des Limes zwischen Wintersberg bei Ems, wo ein Aussichtsturm als Nachbildung einer römischen Warte auf römischen Grundmauern errichtet ist, und dem neuen Castelle fest. —:—

Eleusis. — Hier wurde kürzlich eine wichtige archäologische Entdeckung gemacht. Bei den durch die archäologische Schule von Athen vorgenommenen Ausgrabungen hat man ein großes, fast intaktes Grab gefunden, das einen wertvollen Schatz enthielt: Achtundsechzig Vasen von einer bisher unbekannten Form und Erzeugungsart, ein Paar Ohrringe aus massivem Golde und von ungewöhnlicher Größe, zahlreiche silberne, kupferne und eiserne Ringe, kupferne Spangen, einige ägyptische Scarabäen mit Hieroglyphen und eine elfenbeinerne Statuette der Isis, welche außerordentlich sorgsam gearbeitet ist. Griechische Archäologen betonten, dass dieses Grab mindestens bis in das achte Jahrhundert vor Christo hinaufreiche. Die Bestimmung der Entstehungszeit dieses Grabes ist vom archäologischen Standpunkte aus von höchster Wichtigkeit; denn wenn dieses Grab thatsächlich in die bezeichnete Epoche fällt, wird die Frage nach dem Ursprunge der eleusinischen Geheimnisse eine Lösung finden. Mr. Foucard, der frühere Direktor der französischen Schule in Athen, hat vor einiger Zeit dargelegt, dass der Ursprung der Mysterien von Eleusis in Ägypten zu suchen sei. Die jetzt in Eleusis gefundenen Altertümer geben Mr. Foucard Recht. —:—

Wien. — Auf dem Dachboden der unter dem Patronate des Religionsfonds stehenden Pfarrkirche in Neulerchenfeld „zur schmerzhaften Muttergottes" fanden sich drei Reliefs aus Wachs, von denen festgestellt wurde, dass sie Arbeiten *Rafael Donner's* sind. Die k. k. Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale hat das Unterrichtsministerium ersucht, diese Kunstwerke renoviren und einem öffentlichen Kunstinstitute übergeben zu lassen. —:—

Interessanter Fund. Über einen für die Kunst und die Anatomie gleich wichtigen Fund berichtet Professor Roth in Basel im neuesten Hefte von Virchows „Archiv". Es handelt sich um die *Holzstöcke der Vesal'schen Figuren.* Roth stellte lange vergebliche Nachforschungen nach dem Verbleibe derselben an. Die Holzstöcke wurden zuerst 1543 zur Herstellung der Original-Ausgabe der „Fabrica" und „Epitome" und 1555 der „Fabrica" Vesal's benützt. Nach seinem Tode wurde sie von seinen Erben Felix Platter zum Kaufe angeboten. Dann hörte man lange nichts von ihnen. Durch ein „sonderbares Glück-Geschick" gelangte der Buchdrucker Andreas Maschenbauer in Augsburg in ihren Besitz. Er druckte 1706 für Künstler und 1723 für Künstler und Ärzte eine Anzahl davon ab. Dann ging die Kenntnis von den Stöcken abermals verloren. Sie lagen in Augsburg unbeachtet, bis durch ein „glückliches Ungefähr" sie der bayerische Protomedicus Woltter entdeckte. Dieser brachte sie an sich und veranstaltete einen Neudruck. Den Text hierzu besorgte der Ingolstädter Anatomieprofessor H. P. Leveling. Seine Ausgabe datirt von 1781 bis 1783. Seither waren die Holzstöcke wieder verschollen, bis sie 1893 in der Münchener Universitätsbibliothek aufgefunden wurden. Der Direktor derselben, Dr. Schnorr von Carolsfeld, der den Fund machte, überließ sie Roth zur Bearbeitung. Roth und Schnorr nehmen an, dass die Holzstöcke aus Levelings Nachlass an die Bibliothek zu Ingolstadt kamen und von dort mit der Universität nach Landshut und später nach München wanderten. Vollzählig sind die Stöcke nicht mehr; vorhanden sind insgesamt noch 159. Der größte Teil ist frei von Wurmfraß und zeigt wohlerhaltenen Schnitt. —:—

*** *Die Kunde von einem höchst überraschenden archäologischen Funde* kommt über Rom von einer klassischen Stätte, vom *Nemisee.* Es soll sich um nichts Geringeres handeln, als um die Auffindung eines Prachtschiffes des Kaisers Tiberius, das schon, wie die Sage geht, bei seinen Lebzeiten in den See versenkt worden sei. Die römischen Blätter melden folgendes darüber: „Schon im sechzehnten Jahrhundert wurden auf Veranlassung des Kardinals Colonna Nachforschungen angestellt. Jetzt hat der Eigentümer des See's, Fürst Orsini, mit Hilfe zweier Taucher neue Nachforschungen begonnen und mit mehr Glück. Zwischen Genzano und der bekannten Fischerhütte fanden die Taucher dreißig Meter vom Strande und in zwanzig Meter Tiefe das gesuchte Schiff, das dreiundzwanzig Meter lang und neun Meter breit

ist und reiche Verzierungen in Bronze und Mosaik aufweist. Man kann leider das Schiff nicht ganz heben, sondern nur Trümmer. Bis jetzt sind mehrere verzierte Balken und zwei bronzene Tierfiguren, Löwe und Wolf, gerettet worden.“ Da der Unterrichtsminister Baccelli sich der Angelegenheit angenommen und den Fund untersucht hat, darf man bald erwarten, Näheres zu erfahren. Wenn die Phantasie nicht mitgewirkt hat, würde aus diesem Funde auch ein Gewinn für die Kunstforschung erwachsen.

VERMISCHTES.

Wien. — Die *k. k. Akademie der bildenden Künste* wurde im Studienjahr 1894/95, und zwar im Wintersemester von 225 Schülern und 52 Gästen, zusammen 277, im Sommersemester von 222 Schülern und 52 Gästen, zusammen von 274 Studirenden besucht. Von den Studirenden im *Sommersemester* entfallen auf die allgemeine Malerschule 103 Besucher, auf die allgemeine Bildhauerschule 59, auf die vier Specialschulen für Historienmalerei 26, die Specialschule für Landschaftsmalerei 9, für Tiermalerei 5, für Kupferstecherei 3, für Graveur- und Medailleurkunst 2 (die aber gar nicht in der Akademieausstellung vertreten waren), für Architektur 42, für höhere Bildhauerei 25. — Besonders zurückgegangen ist die Graveurschule, sehr gut frequentirt die Architekturschule, speciell die Wagner'sche Abteilung. *R. Bk.*

Agramer National-Theater. — Man berichtet der N. Fr. Pr. aus Agram, 14. Okt.: Heute findet die feierliche Schlusssteinlegung des neuen National-Theaters von *Helmer* und *Fellner* durch den Kaiser statt. Das Theater, das sich auf dem Universitätsplatz erhebt, ist im reichen Barockstil im Sinne Fischer's von Erlach gebaut und muss den hervorragendsten Monumentalbauten der Stadt zugezählt werden. Das Theater entspricht in Bezug auf klare Übersichtlichkeit der Kommunikationen, auf Beleuchtung, Ventilation u. s. w. allen modernen Anforderungen. Die Fassade ist schön gegliedert, der Mittelbau, welchem eine geräumige Unterfahrtshalle vorgelegt ist, wird von zwei schmalen Risalitbauten flankirt, die in einer gefallsam geschwungenen Kuppel ihren Abschluss finden. Die plastischen Gruppen an der Attika sind von dem Wiener Bildhauer *Weyr* modellirt. Durch fünf Eingänge gelangt man in das säulengeschmückte Vestibül. Das Innere ist reich mit Malerei und Bildhauerarbeit ausgestattet; wir finden da zwei Logenränge und darüber eine zweite Galerie. Der Zuschauerraum fasst nahezu 1100 Personen, das Parquet etwa 500 Personen. Die elf Ausgänge sind so disponirt, dass im Durchschnitte 100 Personen auf einen Ausgang von zwei Metern Breite kommen und die Räumung des vollbesetzten Hauses in zwei bis drei Minuten stattfinden kann. Die Bühne hat eine Breite von 24 Metern und eine Tiefe von 15 Metern und daran schließt sich eine Hinterbühne von 11 Metern Tiefe. Die 7 Meter tiefe, zweigeschossige Unterbühne enthält vier große Versenkungen. Das Haus wird selbstverständlich elektrisch beleuchtet; im Ganzen sind auf der Bühne und im Zuschauerraume 1250 Glühlampen und 7 Bogenlampen installirt. Die geschmackvoll umrahmten Deckengemälde sind vom Maler *Golz*; überhaupt hat an diesem Theater wieder eine große Anzahl von Wiener Künstlern und Kunstindustriellen mitgewirkt, so der Maschinen-Inspektor Rudolf, der Kunstschlosser Gridl u. s. w. Der Bau wurde in der verhältnismäßig kurzen Zeit von 16 Monaten vollendet.

Padua. — Anlässlich des siebenhundertjährigen Geburtstages des heiligen Antonius hat man dem Hochaltare, der im 17. Jahrhunderte von seiner alten Stätte entfernt und in der Kirche verstreut wurde, *Donatello's* gewaltiges Bronzewerk zurückgegeben. Der Meister führte diese Bronzen gelegentlich eines mehrjährigen Aufenthaltes in Padua aus, als er nach dem 1443 erfolgten Tode des Gattamelata berufen ward, um dem Kriegshelden das berühmte Reiterdenkmal neben der Fassade des Santo zu setzen. Seine zahlreichen Gehilfen entdeckt man leicht an einzelnen Reliefs und Statuen des Bronzeschmucks am Hochaltare. Fünf breite Stufen, abwechselnd aus rotem und gelbem Marmor, führen heute zum Altare, an dessen Vorderwand die Hochreliefs jener derben musizirenden Engel prangen, die ihre Instrumente mit so kindlichem Ernste und Eifer handhaben. In der Mitte sehen wir den toten Heiland, das Haupt in stummem Schmerze gesenkt, auf dem Sarge sitzend, über dem weinende Engel einen Teppich emporhalten. In gleicher Höhe mit der Altarplatte springt nach beiden Seiten die Rückwand noch über die Altarstufen hinaus vor und bildet in ihren Ecken das gefällige Postament für je eine Statue. Auch die etwa einen Meter über dem Altartische sich erhebende Hochwand ragt über diesen nach rechts und links ein wenig heraus, wird durch Doppelpilaster in drei Abteilungen gegliedert und oben durch ein reiches Kranzgesimse gekrönt. :

Constanz. — Für die Wiederherstellung des *Domes*, dessen Ausbau der badischen Regierung durch den letzten Geschichtskongress empfohlen wurde, liegen aus früherer Zeit bereits mehrere durch Essenwein, Friedrich Schmidt und Bär erstattete Gutachten vor. Von keinem der Sachverständigen ist die große Schwierigkeit verkannt worden, die sich aus einer Instandsetzung dieses interessanten Bauwerkes ergeben muss, an dem alle Kunstepochen vom 12. bis 19. Jahrhundert ihre Spuren hinterlassen haben. Die gotischen Baumeister wussten trotz der großen, durch sie veranlassten baulichen Veränderung doch eine gewisse harmonische Erscheinung des Inneren zu wahren, und die Künstler der Hochrenaissance gingen bei der Innenausstattung in ihrem Sinne äußerst maßvoll vor. Nur die barocken Zuthaten an Altären, Stuck und Figuren, die im 17. Jahrhundert und nachher noch eingefügt wurden, machen sich etwas störend bemerkbar, weshalb Dombaumeister Schmidt den Zustand vom Ende des 16. Jahrhunderts wiederhergestellt wissen wollte. Bevor man an die Herstellungsarbeiten geht, soll ein neuer Plan und ein Kostenüberschlag aufgestellt werden, auf Grund dessen man nötigenfalls im Wege einer Lotterie die erforderlichen Gelder aufzubringen hofft. —:—

Avignon. — Der Bürgermeister von Avignon, Abgeordneter Pourpéry de Boisserin, hat die Zustimmung des Gemeinderates zu seinem Plan erhalten, das päpstliche Schloss wieder in Stand zu setzen und zu einem Museum der Christenheit umzugestalten. Die Stadt hat 400,000 Francs zu leisten, um eine Kaserne für die Soldaten zu bauen, die jetzt im ehemaligen päpstlichen Palaste untergebracht sind. Die große Kapelle und der Konklavesaal sollen dem Papste zur Verfügung gestellt werden. Die zur Ausführung des Planes erforderlichen sechs Millionen Francs sollen durch freiwillige Beiträge, Verlosungen u. s. w. beschafft werden. —:—

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 2.
Friedr. Pecht. Die Jahresausstellung 1895 der Künstlergenossenschaft zu München. III. — Ein Brief aus Worpswede. — Mrs W. K. Clifford. Die letzten Pinselstriche. Forts. — Paul Schumann. Die Akademische Kunstausstellung zu Dresden.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1895. Heft 7.
Zweites Muster eines neuen gotischen Beichtstuhls im Kölner Dom. — Spätgotische Skulpturen [illegible] zu [illegible] — Über alte und neue Mosaiken [illegible] — Ausstellung für Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen zu Strassburg.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 5. 7. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Das zweite Heft der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint am 15. November.

DIE NEU GEORDNETEN NIEDERLÄNDER IN DER WIENER GALERIE.

Ein phantasiebegabter Mensch blickt gern in die Zukunft und erfreut sich daran, Luftschlösser zu bauen. Ein solcher steht auf dem Maria-Theresienplatze zwischen den beiden gegenwärtigen Hofmuseen in Wien. Er blickt in der Richtung gegen die Hofstallungen und wird mitten davor ein künftiges drittes Museum im Geiste gewahr, einen eleganten hoch aufragenden Kuppelbau, im allgemeinen dem Stil der älteren Museen angepasst, aber ohne gewisse augenfällige Geschmacklosigkeiten jener. Es ist ein herrlicher neuer Kunsttempel, der dem Platze einen geradewegs entzückenden Abschluss gegen Süden giebt. Man tritt ein und steigt rechts zu den modernen österreichischen Malern hinauf, oder links zu den ausländischen Gemälden des 19. und 20. Jahrhunderts. Ich gäbe was darum, wenn ich Gelegenheit und Fertigkeit hätte, das neue Phantasiemuseum in Rissen und Ansichten festzuhalten, einen Bau, der ja über kurz oder lang durch die Überfüllung der älteren Museen thatsächlich notwendig sein wird. Freilich, wir, die jetzt über den Platz hinschreiten, erleben das nicht mehr, und so thun wir besser daran, uns an den zahlreichen Schönheiten zu erfreuen, die schon jetzt vorhanden sind. Gerade jetzt sind ja die meisten Kunstschätze der Hofsammlungen, namentlich der Galerie, die uns hier vornehmlich angeht, ziemlich unverkümmert zu sehen, was bisher, wie man weiß, durchaus nicht immer der Fall war. Am 18. August 1895 ist die Abteilung der Niederländer nach einer viele Monate währenden Unterbrechung des Zutrittes und die Abteilung der Deutschen nach kürzerer Sperrung wieder eröffnet worden. Was vorher war, die Aufstellung im Belvedereschloss, das zeitweise Versteektsein des ganzen Bilderbesitzes, die missglückte Anordnung der Galerie bei der Eröffnung des Museums, die anfängliche Lobhudelei dieser Anordnung gegenüber, die Notwendigkeit aber, dennoch die ganze Galerie umzugestalten, alles dessen erinnern sich zweifellos die Leser der Zeitschrift noch so lebhaft, dass wir uns alsbald mit dem verbesserten Zustande beschäftigen können, wie er uns gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie entgegentritt. Die Italiener sind schon im vorigen und vorverflossenen Jahre neu geordnet worden. Ein neuer Führer vermittelte alsbald das Zurechtfinden in dem Gewirre von Nummern, die nunmehr an jedem Bilde hafteten, und gab in knapper Form einige Rechenschaft über neue Benennungen. Als entschiedenen Fortschritt musste man dies begrüßen, auch wenn der Überreichtum an Nummern missfiel.

Im Laufe des Novembers 1894 begann man dann die Sperrung der ersten zwei Säle für die *Niederländer*, denen bald die anderen Säle folgten. Dies war zweifellos etwas verfrüht; denn noch im Juni 1895 hörte man, dass die Rahmen für die Bilder des Rubens, ohne die man doch die niederländische Abteilung unter keinen Umständen hätte eröffnen können, nicht fertig waren. Es wäre also wohl im Juni 1895 auch noch Zeit gewesen, die gesamte Abteilung für's Publikum zu schließen, erst dann, als schon die Vollendung der Rahmen unmittelbar bevorstand. Bei einiger Fixigkeit hätte dann die Neuordnung noch immer bis zum 18. August fertig werden können. Nun freut es uns aber, dass überhaupt die genannten Abteilungen wieder aufgestellt sind und zwar mit leidlich gutem Erfolg. An die Stelle des verworrenen Durcheinander der Engerth'schen Aufstellung von 1892 ist jetzt in den meisten Fällen eine Einteilung getreten, welche auf die Geschichte der Malerei Rücksicht nimmt und dabei doch die Gesetze der Symmetrie und eines guten Geschmackes befolgt. Nicht in allen Fällen ist

dies aber gelungen. So fluten in vielen der Kabinette Flandrer und Holländer ohne Not durcheinander, so wirkt die Wand mit dem „großen Wald“ des Ruisdael durch ihre Asymmetrie geradewegs abstoßend, so steckt der einzige Frans Hals der Galerie ganz schief im Rahmen, so ist eine Wand im Saal XI mit Bildern gepflastert, als hätte sie der Zufall zusammengewürfelt. Einige Utrechter der verschiedensten Formate und Richtungen aus dem reifen 17. Jahrhundert sind dort mit dem altertümlichen J. Pynas, mit dem Delfter Bramer, dem ganz stilfremden Jan Thomas, endlich mit dem späten Ph. F. de Hamilton zusammen gestellt. Was den Hals betrifft, so möchte ich hier daran erinnern, dass ich sowohl in einem Vortrage über die niederländischen Bilder der kaiserlichen Galerie, als auch in meinen kleinen Galeriestudien (der Vortrag ist am 11. November 1894 im Wissenschaftlichen Club zu Wien gehalten worden und das einschlägige Heft der Galeriestudien trat bald darauf, im Januar 1895, an die Öffentlichkeit) ganz ausdrücklich auf die abscheuliche Schiefstellung des Franz Hals aufmerksam gemacht habe. Meine kurze, wenngleich durch die Beachtung der ursprünglichen Craquelure wohl begründete Erörterung mag übersehen worden sein. Im allgemeinen fand ich, dass meine Beiträge zur kritischen Sichtung der niederländischen Bilder in Wien mit Aufmerksamkeit ausgenutzt worden sind. Ich meine hier einige Nachträge und eine Berichtigung zu meinen eigenen Arbeiten andeuten zu sollen, insoferne sie sich unmittelbar auf die jüngste Neuaufstellung beziehen. Anderes, die Katalogisirung betreffende wird gelegentlich mitgeteilt, wenn die neue Anordnung einmal durch einen Katalog festgehalten sein wird. Wäre ich nicht durch die voreilige Sperrung der niederländischen Abteilung gedrängt worden, so hätte ich allerlei Fragen eingehender und besser erörtern können, als es in der Hast möglich war, mit der das einschlägige Heft meiner Galeriestudien hergestellt werden musste. So wurde z. B. übersehen, auf die Stilverwandtschaft hinzuweisen, die sich thatsächlich zwischen dem frühen *Jan Steen* der Dresdener Galerie (Nr. 1726), den man um 1652 ansetzen möchte, und zwischen dem Wiener Monogrammisten J. S. von 1651 vorfindet. Ferner wurde der älterere *Jacob Savery* mit dem jüngeren verwechselt. Meine Diagnose auf Jacob Savery brauche ich nicht zu widerrufen, doch ist der Hinweis auf den jüngeren Künstler dieses Namens unerlässlich. Eine Landschaft mit ruhendem Hirtenpaare, die bei Engerth (Nr. 686) noch als Berghem verzeichnet, und die jetzt als „holländisch, datirt 1644“ aufgeführt wird, hätte ich schon längst vermutungsweise als frühe Arbeit des *H. Mommers* bezeichnen sollen, da ich seit mehr als vierzehn Jahren diese Benennung für das Bild notirt habe.

Zur heiligen Nacht (Engerth 830), deren große Ausführung ich im Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm längst nachgewiesen habe (vergl. „Gemalte Galerien“, S. 27), muss hier nachgetragen werden, dass sich die Ausführung im großen nun wirklich vorgefunden hat. Ich sah sie zu meiner größten Freude vor kurzem im Atelier des Restaurators Rietschl auf der Staffelei, dem sie zur Wiederherstellung übergeben worden ist.

Nun zur neuen Ordnung der Dinge in der Galerie.

Von der vorhergehenden Aufstellung ist fast nichts beibehalten worden, als die Verfügung, dass die ältesten Niederländer in den ersten Kabinetten nächst der Kuppelhalle an der Westseite untergebracht sind. Sonst ist einschneidend, vielfach den allerwärts ertönenden Ratschlägen nachgebend, reformirt worden: die Kartons des Vermeyen sind als Anfang einer Sekundärgalerie ins zweite Stockwerk gekommen; die großen Kriegsbilder des Peeter Snayers machen sich nicht mehr so unbescheiden breit wie früher, sondern sind einstweilen überhaupt verborgen, ein Brueghelsaal, ein Rubenssaal, ein Van-Dyck-saal u. s. f. vereinigen jeder nach Möglichkeit die Werke der genannten Meister. Ja sogar die Kabinette der ältesten Niederländer sind gründlich verändert worden. Dies war schon dadurch geboten, dass zwei ansehnliche Triptycha des *Hieronymus Bosch* einzufügen waren, welche sich in stark verschmutztem Zustande unter den Vorräten gefunden hatten. Diese zwei Flügelaltäre des Bosch bilden ohne Widerrede die wertvollste Bereicherung der Galerie in jüngster Zeit, obwohl auch sonst allerlei Interessantes eingereiht worden ist. Beide Werke des Bosch tragen auf dem Mittelbilde die echte Signatur: „Jheronimus bosch“ in heller spätgotischer Schrift, die nur auf einem Bilde unwesentlich ergänzt ist. Durch die inschriftliche Beglaubigung gewinnen die Bilder für Wien besondere Bedeutung, da hier ein signirter Bosch sonst nicht vorhanden ist. Das große jüngste Gericht in der Wiener Akademie, so wenig man auch seine Herkunft aus den Händen des Bosch bezweifeln kann, hat ja keine Unterschrift. Im Vorübergehen sei hier angemerkt, dass auch das jüngste Gericht der Wiener Akademie wahrscheinlich aus kaiserlichem Besitze stammt und mit einem Werk des Bosch identisch sein dürfte, das im Galerie-Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm beschrieben ist (Nr. 547). Dieser Bosch wäre nicht das einzige Bild, das aus kaiserlichem Besitz fortgekommen ist und in der Wiener Akademie wieder auftaucht. Die zwei Architekturen des Niffo lassen sich z. B. mit voller Bestimmtheit in kaiserlichem Besitze nachweisen, ehe sie in die Akademie kamen. Die neu hervorgesuchten Triptycha des Bosch in der kaiserlichen Galerie sind viel kleiner, etwa halb so groß, als das jüngste Gericht, bieten aber verhältnismäßig mehr Anregung. Auf dem einen ist mitten die Versuchung des Hieronymus dargestellt, auf jedem Flügel je ein anderer Eremit, dem sich einerseits Spukgestalten, andererseits allerlei Tiere nahen. Das andere Triptychon stellt im Mittelbilde die Kreuzigung einer Heiligen dar. Auf dem linken Flügel sehen wir eine Versuchung des Heiligen Antonius,

auf dem rechten eine Scene, deren sichere Deutung ich noch nicht gefunden habe. Ein Mönch weist einem Soldaten den Weg in der Landschaft. Ist der Soldat, der bildnisartige Züge aufweist, das Porträt des Malers?

Zwischen diesen Flügelaltären des Bosch ist jetzt jenes Bild angebracht, das die Martern der Verdammten darstellt und bei dem ich mir viel Mühe gegeben habe, es für Gillis Mostaert zu erobern (vergl. Kleine Galeriestudien, neue Folge, Heft II, S. 20 ff.). Ein sicheres erhaltenes Höllenbild von Gillis Mostaert giebt es meines Wissens nicht. Die Landschaft in Stockholm, das einzige signirte Werk dieses Malers, gehört einem ganz anderen Darstellungsgebiete an, müsste übrigens für die Lösung der Frage erst genau mit dem Wiener Bilde verglichen werden. Einstweilen lässt sich ein überzeugender Beweis für oder gegen Mostaert hier nicht führen. Aber auch die Benennung „Bosch" ist bei den Martern der Verdammten nicht überzeugend.

Vielen Besuchern der Galerie werden zwei Rundbilder des *Herri Bles* als Neuigkeiten erscheinen, es müsste denn sein, dass man sich dieser kleinen Gemälde noch erinnerte, als sie im unteren Belvedere zu sehen waren. Es sind Spukbilder, deren eines mit dem Käuzchen monogrammirt ist. Zur neuen Nummer 655, Engerth 703, die mittels Rahmenüberschrift als Bles benannt ist, bemerke ich neuerdings, wie schon früher, dass die Komposition ganz dem Geiste des Bosch entspricht. Unter anderen Boschmäßigen Zügen sei hier nur die friesartige Komposition rechts an der kleinen Kapelle genannt, die bei dem Maler aus Herzogenbusch mehrmals vorkommt (man beachte einen Gewandsaum an der Madrider Anbetung durch die Magier und ein Figurenband auf dem neu aufgestellten Eremitentriptychon in Wien), bei Bles aber niemals zu beobachten ist. Man ist versucht, hier eine Kopie des Bles nach dem älteren Bosch anzunehmen, was schon in den kleinen Galeriestudien angedeutet wurde.

Unter den neu eingeschobenen Bildern hebe ich folgende hervor: eine große Landschaft im Stile des *Lucas Gassel* (neu Nr. 681. Mercur und Argus gegen rechts im Bilde; von der Kunstchronik schon besprochen), ferner einen neuen Ankauf, ein monogrammirtes Bild des *Karel van Mander* mit der Jahreszahl 1598 (Das Taubenopfer im Tempel. Schwache Leistung); außerdem vier Landschaften des *Paul Bril,* zwei seinem letzten Stile angehörig, zwei aus der Zeit um 1600 (die letzteren von mir veröffentlicht im Jahrbuche der kaiserlich österreichischen Kunstsammlungen); überdies einen kleinen Seesturm in der *Art des Jan Brueghel senior* (neue Nr. 914), einen *Jacob Grimmer* (neu 895) und *Hendrik Avercamp*, die in der Litteratur längst bekannt sind, einen signirten *Mirou* (neu 938. Kleine Landschaft, Breitbildchen), einen *Hendrik de Clerck* (neu 981; Christus vermehrt die Brote und Fische. Fast stilgleich mit den großen Bildern dieses Malers in Aachen, Brüssel und Graz). Im Vorübergehen sei hier auch anerkannt, dass auf dem Jan Brueghel „Die Gaben der Erde und des Wassers" (Engerth 729) endlich als Meister der Figuren unser De Clerck genannt ist, statt des Rottenhammer, der in Engerth's Katalog dafür verantwortlich gemacht wird.

Neu eingefügt ist überdies ein flandrisches Stillleben aus dem 17. Jahrhundert (neu 1356), für das ich heute noch keinen Namen weiß. Die Rahmeninschrift nennt fälschlich das 16. Jahrhundert als Entstehungszeit.

In den großen Sälen ist ebenfalls manche neue Erscheinung zu verzeichnen, so im Brueghelsaale (Saal XV) die Reihe der Monatsbilder des *Marten v. Valkenborch*, die zwar schon längst in der Litteratur bekannt, aber bisher nicht in die Galerie aufgenommen war. In demselben Saale wurde auch ein kleiner und ein großer *Lucas v. Valkenborch* (Gesundbrunnen; neu Nr. 739 und eine große Landschaft, neu 734) eingeschoben. Dem *Pieter Aertsen* schreibt man wohl mit Recht ein „Sittenbild" zu, das einen ältlichen Bauern zur Darstellung bringt, wie er eben einer jungen Magd in den Busen greift (neu 703, Saal XV). Über die Bilder des *Friedrich v. Valkenborch*, die jetzt richtig benannt sind, habe ich schon an anderer Stelle ausführlich gesprochen, auch konnte ich schon anderwärts (in der Grazer Tagespost) darauf hinweisen, dass eine kleine Änderung genügen würde, die Wand der Valckenborchs symmetrisch zu gestalten.

In den nächsten Sälen sind mehrere dekorative Bilder des *Jan van den Hoecke* als neuerliche Vermehrung der Galerie auffällig. (Zwei allegorisch-mythologische Halbfiguren und zwei riesige Monatsbilder.)

Saal XIV ist jetzt zum *Rubenssaale* gemacht. Man hat die goldstrotzenden schweren Rahmen (sie haben auch ein schweres Geld gekostet) des Ildefonsoaltares entfernt und schlichtere Einrahmungen herstellen lassen, die nach einem alten Vorbild in der Liechtensteingalerie geschnitzt sind. Auch die Anordnung der Bilder an den Wänden ist ziemlich eingreifend verändert, man darf sagen verbessert worden. Nach meinem Geschmack hängen nur die beiden großen Jesuitenbilder, das mit Franz Xaver und das mit Ignatius, etwas zu hoch. Ein Museum ist keine Kirche. Wenn wir uns auch, nach den erhaltenen Abbildungen zu schließen, das große Bild mit dem Ignatiuswunder auf einem hohen Altare vorstellen müssen, so bleibt dabei doch sehr zu beachten, dass für die große Länge einer geräumigen Kirche das Höherliegen des Horizonts im Bilde nicht störend in Betracht kommt. Hier aber, wo man auf jeden Fall nur wenige Meter vom Bilde sich entfernen kann und wo weder Altar noch Kirche vorhanden sind, sagt mir meine Empfindung, dass das Bild noch ein wenig herabgerückt werden sollte. Dasselbe gilt natürlich auch für das Gegenstück.

Die Aufstellung des *Van-Dycksaales* lässt mich kalt, ohne dass ich Verbesserungen sofort anzugeben wüsste.

Im *Tenierssaal* erfreut man sich daran, endlich die Werke der beiden David Teniers aus der zerstreuten Anordnung, in der sie bisher kaum richtig gewürdigt werden konnten, zu einer Gesamtwirkung vereinigt zu sehen. Die Tenierswand hier in Wien kann sich sehen lassen. Gegenüber ist an einem altbekannten Belvederebilde die Aufschrift zweifellos verfehlt. Ich meine den sogenannten Gyselder mit Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis. Der Name, den Bredius schon vor mehreren Jahren mündlich verbessert hat, lautet *Gyselaer*. Und so steht er denn auch in der alten dunklen Signatur geschrieben, die neben und unter der unrichtig erneuerten nach und nach zum Vorschein kommt.

Saal XI, ehedem den Snayers'schen Kriegsbildern eingeräumt, ist nur zum Teil von angenehmer Wirkung. Davon wurde schon oben gesprochen.

Hier wären wir mit der Wanderung durch die niederländische Abteilung zu Ende, obwohl das Gedächtnis noch einige Gemälde der früheren Aufstellung sucht und sucht, aber nicht finden kann. Es sind allerdings keine Hauptwerke. Auch soll der Überschuss der neuesten Aufstellung im zweiten Stockwerk bald wieder zusehen sein. Wird man wohl bis dahin in der niederländischen Abteilung ohne besonderen Führer bleiben müssen? Es scheint fast so, denn weder bei der Eröffnung, noch jetzt, fast zwei Monate später, ist ein solcher ausgegeben worden. Im Laufe von vier Jahren haben sich auf den meisten Bildern viererlei Nummern angesiedelt: die von der Belvedereaufstellung, die des Engerth'schen Kataloges, die des Führers von 1892 und jetzt wieder die höchst überflüssigen neuen. Nur zwei von diesen Nummern (und darunter fehlen die Engerthschen) sind jetzt an den Gemälderahmen angegeben. Der große Katalog lässt sich gegenwärtig vor den Bildern gar nicht mehr benützen. Allgemeine Übersichten über das ganze Museum, die neuerlich mit umgearbeiteten Abschnitten von der Galerie erschienen sein sollen, bringen hier keine Abhilfe, die aber dringend erwünscht wäre. Denn man ist es endlich müde geworden, seine Zeit mit mutwillig provozirtem Nummernsuchen und Nummernumschreiben zu vertrödeln.

Von solchen Unannehmlichkeiten abgesehen und die Missgriffe mit Nachsicht übersehend, kann man sich recht wohl an der Neugestaltung der Galerie erfreuen, die sich ja auch auf die deutsche Abteilung und auf die Modernen erstreckt, bei denen jüngst ein großer Makart (Triumph der Ariadne) eingereiht worden ist. Um so empfindlicher macht sich dort ein gewisser Raummangel geltend. Wohin wollte man auch all' die modernen Meister hängen, deren Bilder in der modernen Abteilung noch sehnsüchtig erwartet werden? Da taucht nun wieder das dritte neue Museum in unserer Phantasie auf. Wir träumen von einem Generalintendanten der Zukunft, der die Neuaufstellung der Kaiserlichen Schätze die mit so vielen Hindernissen begonnen worden, mit offener und sicherer Hand weiter führt.

Wien, 11. Oktober 1895.

Dr. TH. v. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Nyt Dansk Kunstner-Lexikon af *Ph. Weilbach.* Kjobenhavn, Gyldendals boghandels forlag. 1895. 8°.

In den Jahren 1877—78 erschien im Verlage von A. F. Höst & Sohn Weilbachs Dansk Kunstner-Lexikon, enthaltend kurze Lebensnachrichten solcher Künstler — notabene bildender — welche bis zu Ende des Jahres 1876 in Dänemark oder im dänischen Staate gelebt und gearbeitet hatten. An dieses Werk schließt sich das Neue dänische Künstler-Lexikon an, das kurze Lebensnachrichten der Künstler, die bis Ende 1894 in Dänemark oder im dänischen Staate gelebt und gearbeitet haben, bringt, und eine neue vermehrte und verbesserte Auflage des alten ist. Abgesehen davon, dass neue Artikel hinzugekommen sind, haben die alten durch Umarbeitung und Vergrößerung gewonnen, weil dem Verfasser neue Quellen zugänglich geworden sind, die man am Schlusse der Artikel abgekürzt verzeichnet findet. R.

Atlas van Stolk. Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betrekkelyk de geschiedenis van Nederland verzameld door A. van Stolk Cz. gerangschikt en besproven door G. van Rijn. Deel 1. Amsterdam, F. Mullers & Co. 1895. VIII, 365 S. 8°.

Auch wer nicht Holländisch versteht, wird leicht herausbringen, dass es sich hier um den Katalog einer umfangreichen Sammlung von Drucken, d. h. Stichen und Schnitten zur Niederländischen Geschichte handelt, — bei dem Worte „Atlas" dürfen wir eben nicht nur an Geographie denken; denn es bedeutet jede Sammlung von Abbildungen. A. van Stolk, bis 1891 Mitinhaber der Firma A. van Stolk und Söhne in Rotterdam, fing vor etwa 60 Jahren, als die Preise noch nicht durch allerhand Sammler in die Höhe geschraubt waren, zu sammeln an und hat bis jetzt nicht weniger als 70 Mappen voll zusammengebracht, deren Inhalt von ihm chronologisch geordnet, von G. van Rijn, einem Beamten des Rotterdamer Gemeinde-Archivs, aber systematisch verzeichnet worden ist. Der jetzt 80jährige Besitzer wünscht natürlich, dass seine Sammlung einmal, auch nach seinem Tode, nicht verzettelt werden möchte, und so ließ er sie von einem Sachverständigen katalogisiren, um Umfang und Wert der Sammlung zu zeigen. Van Rijn hat sich bei seiner Arbeit nach Fred. Mullers großem Werke: „De Nederlandsche geschiedenis in platen. Deel 1—4. Amsterdam 1863—82" gerichtet, wobei er viele Sachen gefunden hat, die bei Muller entweder fehlen oder nicht beschrieben sind. Vor allem hat er danach getrachtet, vollständigere Angaben als jener zu machen, und er hat deshalb die Auf- oder Unterschriften der Platten wörtlich wiedergegeben; wo aber keine von beiden zu finden, da hat er das am meisten in die Augen fallende Wort in der Platte als Titel gebraucht, und zwar hat seiner Meinung nach die wörtliche Wiedergabe der Auf- und Unterschrift das Gute, dass dadurch ein anderer Zustand eines Druckes erkannt werden kann. Die Abweichungen verschiedener Zustände desselben Druckes, die Muller überhaupt nicht oder unvollständig giebt, bringt van Rijn ausführlich und ebenso hat er ausführlich die Drucke be-

schrieben, die jener nicht gesehen, deren Beschreibungen aber nach anderer Mitteilungen aufgenommen hatte; ferner hat er sehr viele bei Muller nicht vorkommende Zeichnungen und Drucke so genau wie möglich beschrieben. Ein sorgfältig gearbeitetes Register soll das Werk abschließen. Die Reihenfolge, in der die Stücke aufgeführt werden, ist die bei Muller zu findende, jedoch sind diejenigen Blätter, die bei letzterem fehlen, mit „Nicht bei Muller“ bezeichnet und an der gebührenden Stelle eingeordnet worden. Im ganzen umfasst der erste Band des Kataloges 1067 Nummern, darunter von Nr. 8—32 Sammlungen oder Werke mit je hunderten von Blättern. R.

NEKROLOGE.

*** *Der aus Dresden gebürtige Architekturmaler Max Hauschild* ist am 16. Oktober in Neapel im Alter von 85 Jahren gestorben. Bis 1850 war er Professor an der Dresdener Kunstakademie gewesen, legte aber sein Lehramt nieder, um seinen Wohnsitz in Italien zu nehmen. Die Dresdener Galerie besitzt von ihm eine Bewirtung von Mönchen in einem Karthäuserkloster nach einem Motiv von Santa Scholastica in Subiaco.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Zum Nachfolger des Geh. Oberregierungsrats Dr. Jordan*, der, wie schon gemeldet worden, sein Entlassungsgesuch eingereicht hat, ist der Nordd. Allg. Ztg. zufolge der Geh. Regierungsrat *v. Moltke* bestimmt worden, der ersteren bereits während seines Urlaubs vertreten hat. Geh. Rat v. Moltke, der die juristische Laufbahn durchgemacht hat, hatte bisher im Kultusministerium vorzugsweise die Interessen der kirchlichen Kunst zu wahren.

*** *Michael Munkacsy* soll die Absicht haben, seinen Wohnsitz in Paris aufzugeben und nach seiner ungarischen Heimat zurückzukehren. Wie Budapester Blätter melden, will ihm die Regierung in der ungarischen Hauptstadt ein Atelier erbauen und ihm die Stelle des Leiters eines neuen Kunstmuseums geben.

WETTBEWERBUNGEN.

Der Magistrat der Stadt Hannover hat von den Entwürfen betr. den bildnerischen Schmuck des Holzmarktes die Entwürfe der Bildhauer *Bonin* in Karlsruhe, *Kretzschmar-Plauen* in Berlin, *Waegener* in Hann. Münden wegen ihres künstlerischen Wertes angekauft.

DENKMÄLER.

*** *Die Ausführung einer Statue der „Sprea“*, der Personifikation des Spreeflusses, die in der Vorhalle des Magistratssitzungssaales im Berliner Rathause aufgestellt werden soll, ist dem Bildhauer *Christensen* in Charlottenburg übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Suasso-Museum in Amsterdam. Am 14. September 1895 wurde vom Bürgermeister Vening Meinesz das neue Museum von Amsterdam, schlechthin Suasso-Museum genannt, feierlich eröffnet. Eine reiche Dame, Fräulein Lopez Suasso, die zu den Sonderlingen ihres Geschlechtes gehörte, hatte ihr großes Vermögen und ihre reichen Kunstsammlungen der Stadt Amsterdam vermacht, um die „Sophia-Augusta-Stiftung“ ins Leben treten zu lassen, welche von einem Amsterdamer Mäcen, C. P. van Eeghen, gegründet worden war, um eine Sammlung moderner Kunst anzulegen. Das großartige Gebäude, das in nicht ganz drei Jahren vollendet worden ist, steht in einer Seitenstraße der P. J. Hoofstraat, also hinter dem Reichsmuseum, und ist ungemein geräumig, denn im ersten Stockwerke zählt man nicht weniger als 26 Säle, während der linke Flügel ausschließlich für die Suasso-Sammlungen bestimmt ist. Von diesen 26 Sälen sind augenblicklich 17 von der sogenannten „dreijährigen Ausstellung“ moderner Künstler eingenommen; diese hatte bis jetzt noch kein eigenes Heim, sondern musste in verschiedenen, oft mit Mühe zu erhaltenden Räumlichkeiten, in der letzten Zeit in eigens dazu gebauten größeren Holzschuppen untergebracht werden. Die Hinterbliebenen des genannten Herrn van Eegher haben dem neuen Museum bereits eine Anzahl wertvoller Gemälde der hervorragendsten Meister zum Geschenk gemacht und die dem Reichsmuseum bisher leihweise überlassenen Gemälde der Sophia-Augusta-Stiftung sind nun ebenfalls in das neue städtische Museum gebracht worden. Daselbst befindet sich auch die früher im sogenannten Broekerhause untergebrachte Sammlung. Da das Erdgeschoss überdies einen Raum von 4000 m darbietet, der ebenfalls zur Aufnahme von Kunstgegenständen bestimmt ist, so ist in absehbarer Zeit nicht an Raummangel zu denken. Fraglicher ist, ob die städtischen Finanzen auch noch auf die Beförderung von Kunstzwecken reichen. :—

Dresden. — Das K. Sächs. Ministerium des Innern hat auf Vorschlag des akademischen Rats beschlossen, für hervorragende Kunstwerke der diesjährigen *akademischen Kunstausstellung in Dresden, die goldene Staatsmedaille*: dem Maler *Max Klinger* in Leipzig, dem Maler *Karl Bantzer* in Dresden und dem Kammermedailleur *Anton Scharff* in Wien; die *silberne Staatsmedaille*: dem Maler *Karl Moll* in Wien, dem Maler *Max Hoenow* in Berlin, dem Bildhauer Prof. *Emil Hundrieser* daselbst und dem Bildhauer *Karl Seffner* in Leipzig zu verleihen.

Stuttgart. Das Jahr 1896 wird auch für Stuttgart ein Ausstellungsjahr sein. Das neuerbaute großartige Gewerbemuseum wird durch eine gewerblich-elektrische Ausstellung eröffnet; die deutsche Landwirtschaftsgesellschaft wird in diesem Jahre ihre Ausstellung in Stuttgart abhalten; verschiedene andere Veranstaltungen, wie ein großes Sängerfest u. s. w., schließen sich an. Einen Hauptanziehungspunkt wird die im Frühjahr stattfindende Internationale Gemälde-Ausstellung bilden, die in ähnlicher Weise wie die Stuttgarter Ausstellung von 1891 geplant ist. Der König, unter dessen Ehrenpräsidium im Jahre 1891 die damalige Ausstellung ihren glänzenden Erfolg erzielte, hat der Bitte zur Übernahme des Protektorats entsprochen und bringt der nächstjährigen Ausstellung gleichfalls das lebhafteste Interesse entgegen. Eine weitere Bürgschaft für das Gelingen ist die sichere Fundirung des auch von der königl. Regierung geförderten und in staatlichen Räumen geborgenen Unternehmens. Die Leiter desselben, an deren Spitze der kunstfreundliche Prinz Herrmann zu Sachsen-Weimar steht, sind zur Zeit bemüht, das Beste, was für die Ausstellung zu haben ist, durch persönliche Einladungen an namhafte Künstler des In- und Auslandes zu gewinnen. Für Ankäufe stehen namhafte Mittel des Anschaffungsfonds zur Verfügung; desgleichen ist eine Lotterie in Aussicht genommen. Es zeigt sich daher auch überall, im In- und Ausland, eine erfreuliche Bereitwilligkeit der angerufenen Künstlerkreise, die Ausstellung zu beschicken. Dies ist den Künstlern um so angenehmer gemacht, als der Anfangs- und Schlusstermin, 1. März bis Mitte Mai, so früh

angesetzt sind, dass die in Stuttgart ausgestellten Werke rechtzeitig zu den Jahresausstellungen in München und Berlin weiterbefördert werden können, wie dies auch im Jahre 1891 geschah, wo z. B. die beste und interessanteste niederländische Kollektion, die bisher je nach Deutschland kam, zuerst in Stuttgart und hernach in München zu sehen war.

* *Die Kunstausstellung der „Secession“, Verein bildender Künstler in München,* die am 31. Oktober geschlossen wurde, hatte sich eines regen Besuches zu erfreuen und weist sehr günstige Verkaufsresultate auf, da bis jetzt von 565 verkäuflichen Werken 124 Nummern im Werte von rund 220000 M. Käufer gefunden haben. Eine Anzahl von Werken wurde vom bayerischen Staate für die kgl. Pinakothek und Glyptothek erworben. Sechs Bilder gingen in den Besitz Sr. kgl. Hoheit des Prinz-Regenten über. Weitaus der größte Teil der verkauften Werke aber gelangte in den Besitz von deutschen Privatsammlern, darunter sehr hoch bewertete Bilder von Böcklin, Herkomer etc., ein erfreulicher Beweis dafür, dass Kunstsinn und Wohlhabenheit in Deutschland in stetem Wachstume begriffen sind. Die Frequenzziffer des heurigen Jahres ist, wie gesagt, eine zufriedenstellende; sie hält der des Jahres 1894 die Wage.

Wien. — Das Museum der Stadt Wien hat eine wertvolle Bereicherung durch Ankauf der Kartons des Meisters *Moritz von Schwind* zu seinen die „Zauberflöte“ illustrirenden Fresken im Opernhause erfahren. Dieselben sind bereits von München eingelangt und werden binnen kurzem durch Aufstellung im städtischen Museum der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht werden. —:—

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Ein großer römischer Mosaikfußboden* mit reichem *Bilderschmuck* ist, wie das Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Altertumskunde berichtet, in Münster bei Bingen aufgedeckt worden. Das Mittelfeld zeigt die Darstellung des Helios auf dem zweispännigen Sonnenwagen. Der Gott zügelt die lebhaft ansprengenden weißen Rosse. Sein Körper ist von einer Chlamys umflattert, von seinem Haupt gehen elf Strahlen aus. Das Mittelfeld ist von einem roten Streifen und einem schwarzgeränderten Band umgeben, das auf 12 einzelnen, durch rote Streifen getrennten Feldern die Bilder des Sonnenkreises enthält. In einem der vier Winkel, die der Kreis des Mittelfeldes mit der quadratischen Umrahmung bildet, ist auf Blumengewinden ein Krug dargestellt, zu dem von rechts und links ein Fisch heranschwimmt. Das Mosaik soll durch Schönheit der Ausführung und durch teilweise gute Erhaltung der lebhaften Farben ausgezeichnet sein.

*** *Die Nachricht von der Auffindung des Prachtschiffes des Tiberius im Nemisee,* die wir in unserer vorigen Nummer gebracht haben, scheint sich nicht zu bestätigen, obwohl es sich um einen sehr interessanten Fund handelt. Wie nämlich den Münchener „Neuesten Nachrichten“ aus Rom geschrieben wird, hat eine von deutschen Archäologen veranstaltete Untersuchung der bis jetzt gehobenen Stücke den Erfolg gehabt, einen schon von Nibby ausgesprochenen Zweifel an der Authentizität der Nachricht von der Schiffsversenkung zu bestätigen. Es wurden u. a. zwei Wasserleitungsröhren mit dem Stempel: August. Caesar. Germanic. gefunden, die unmöglich einem Schiffe angehört haben können. Vier Bronzekapitelle von cylindrischer Form und $1^1/_2$ Fuß Höhe, die mehrere Centner wiegen, scheinen sich auf Pfeilern befunden zu haben, die zur Befestigung der Schiffe dienten. Zwei von ihnen sind auf der Vorderseite mit Löwenköpfen geschmückt, auf dem dritten befindet sich der Kopf einer Hyäne, auf dem vierten ein Gorgonenhaupt von wundervoller Arbeit. Alle diese Köpfe tragen einen Bronzering zwischen den Zähnen. Auch ein fünf Fuß hohes und vier Fuß breites Gitter aus Bronze, Lampen und Mosaikflächen, sowie zwei Bronzebeschläge eines Bogens, der ohne Zweifel eine große Thür überwölbte, können unmöglich einem Schiffe angehört haben. Es ist nach den bisherigen Funden nicht mit Bestimmtheit festzustellen, was der Nemisee an dieser Stelle eigentlich verbirgt. Nach Sueton soll Julius Cäsar dort eine Badeanstalt gebaut haben. Es ist nicht unmöglich, dass es dieser von seinen Nachfolgern prächtiger ausgestattete Bau ist, den man nun unter dem Wasser entdeckt hat. Man muss annehmen, dass es ein auf Flößen mitten im See schwimmendes Gebäude war, das durch einen Unglücksfall versank oder auch mit Absicht versenkt wurde. Jedenfalls aber handelt es sich hier um einen der bedeutendsten Funde, die in den letzten Jahren in der Umgebung Roms gemacht worden sind.

VERMISCHTES.

Wir werden von der Direktion des Herzogl. Museums zu Braunschweig um Abdruck nachstehender Mitteilung gebeten: Die Hofkunstanstalt von *Jos. Albert* in *München,* Kaulbachstr. 51a, lässt farbige Lichtdruckblätter großen Formates nach *Gemälden des Herzoglichen Museums zu Braunschweig* verbreiten, die zum Teil wenig gelungen, zum Teil ganz misslungen sind. Zu den letzteren gehört vorzugsweise die Nachbildung des berühmten Rembrandt'schen Familienbildnisses, die nur als eine gröbliche Entstellung dieses Meisterwerkes angesehen werden kann. Die Museumsverwaltung hat diese Drucke selbstverständlich nicht gut geheißen, und sie lehnt jede Verantwortung für derartige Leistungen ab. Sie muss begreiflicherweise Wert darauf legen, dass in Kunstkreisen hierüber keinerlei Zweifel obwalte.

*** *Für die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1896,* die zugleich eine Jubiläumsausstellung der Kunst-Akademie ist, wird eine Festschrift vorbereitet, die auch eine ausführliche Geschichte der Akademie enthalten soll.

Aus Kreta. — Hellenikos Syllogos. Bei der sich immer steigernden Anziehung, welche Kreta auf die archäologische Forschung ausübt, erscheint es angezeigt, hier eines Institutes zu gedenken, dem ein wesentlicher Anteil an den bezeichneten Bestrebungen gebührt, dessen stilles Wirken sich aber bisher der Kenntnis weiterer Kreise so gut wie ganz entzogen hat. Es ist dies der Verein Hellenikos Syllogos in Herakleion (Candia). Um das Jahr 1880 als litterarischer und Bildungsverein ins Leben gerufen, suchte er zunächst seine Aufgabe in der Gründung von Schulen, Abhaltung von Vorträgen u. s. w. Bald aber wandte er seine Thätigkeit auch den Denkmälern der Vorzeit zu, in der richtigen Erkenntnis, dass hier ein allgemein wissenschaftliches mit einem specifisch nationalen und patriotischen Interesse eng verbunden sei. Das Jahr 1884, in dem die Entdeckung der berühmten Gesetzesinschrift von Gortyna die Augen der gelehrten Welt auf die bis dahin fast ganz unbeachtet gebliebene Insel lenkte, bezeichnet auch den Beginn dieser neuen Wirksamkeit des Syllogos, die seither durch Erhaltung zahlreicher von Untergang oder Zerstreuung bedrohten Denkmäler und ihrer Vereinigung in einem Museum, durch Veranstaltung planmäßiger Ausgrabungen, Errichtung einer auf die Archäologie Kreta's bezüglichen Bibliothek u. s. w. ungemein segensreich geworden ist. In dem genannten Jahre

wurde durch die Erwerbung der aus den Ausgrabungen auf der Agora von Gortyna stammenden, teils der archaischen, teils der hellenistischen und römischen Epoche angehörenden Skulpturen der erste Schritt zur Gründung des Museums gemacht. Schon das Jahr darauf erfolgte aus eigener Initiative des Syllogos die Ausgrabung der Grotte des idäischen Zeus, welche mit den bekannten Bronzefunden der Wissenschaft wichtige Ergebnisse, dem Museum des Vereines wohl den wertvollsten Teil seines Besitzes lieferte. Es folgen die Ausgrabungen in der Grotte von Psychrò im Bezirke von Lyttos, mit hochaltertümlichen gegossenen Bronzen und Terrakotten, zu welch letzteren eine Untersuchung der Grotte der Eileithyia bei Knossos weitere Vertreter einer in ältester Zeit auf der Insel herrschenden Kunst hinzufügte. Nebst diesen Unternehmungen haben die Untersuchungen fremder Archäologen in den Nekropolen von Erganos, Kurtes u. a., sowie zufällige Entdeckungen in verschiedenen Teilen der Insel (so die der bekannten Terrakotta-Urnen mykenischen Stiles) zur Bereicherung der Sammlungen beigetragen, in ganz besonderem Maße auch die Munificenz eines Mitgliedes, des Konsuls Triphyllis, der dem Vereine die wertvollen Funde aus der Grotte des Hermes Kranaios zum Geschenke machte. So ist die Sammlung schon jetzt namentlich für die Kenntnis der ältesten Kunst im Gebiete des ägäischen Meeres, zu welcher sie schon wiederholt (wie eben jetzt auch wieder zu den neuesten Studien über die sogenannten Inselsteine) wichtiges Material beigesteuert hat, von hervorragender Bedeutung. Aber auch die klassische Periode der griechischen Kunst ist in ihr durch Skulpturen der archaischen, hellenistischen und römischen Zeit, darunter einige Stücke von kunstgeschichtlicher Wichtigkeit, sowie durch eine reichhaltige Kollektion von Terrakotten etc. vertreten. Nicht minder eifrige Fürsorge wendet der Syllogos auch solchen Denkmälern zu, deren Übertragung ins Museum nicht möglich ist. So ist, um die große Inschrift von Gortyna vor Zerstörung zu bewahren, die sie enthaltende Mauer samt dem ganzen Terrain angekauft und der an ihr vorbeifließende Wasserlauf abgeleitet worden. Ähnlich sind die hauptsächlichsten archaischen Inschriften vom Pythion in Gortyna, von Lebena, Präsos u. a. in Sicherheit gebracht. Ein weiteres Verdienst hat sich der unermüdliche Verein in jüngster Zeit dadurch erworben, dass er begonnen hat, die wichtigsten plastischen und epigraphischen Denkmäler durch Abformung dem Studium allgemein zugänglich zu machen. Bisher liegen Abgüsse vor: von dem mit Wahrscheinlichkeit der Werkstatt der Dädaliden zugeschriebenen archaischen Torso von Eleutherae, einem durch gute Erhaltung ausgezeichneten schönen Aphroditekopf, sowie der mehrerwähnten Inschrift aus Gortyna, und hoffentlich erweist sich der vorerst mit materiellen Opfern unternommene Versuch hinlänglich erfolgreich, um zur Fortsetzung zu ermutigen. Es braucht nach dem Gesagten kaum noch bemerkt zu werden, dass sowohl das Museum als auch die Bibliothek — letztere freilich noch in bescheidenen Anfängen stehend — in liberalster Weise der Benutzung auch seitens Fremder zugänglich sind. Aber weit über derartige Förderung hinaus geht der Nutzen, den der Bestand eines solchen, die gesamte Intelligenz der Insel zu seinen Mitgliedern zählenden Vereines, wie durch Pflege des Sinnes für die Denkmäler unter den Einheimischen, so durch moralische und informative Unterstützung fremder Forscher stiftet; unter den Gelehrten, welche Kreta zu wissenschaftlichen Zwecken bereist haben, ist wohl keiner, der nicht den Beistand des Syllogos in Rat und That erfahren hätte. So gestaltet sich der Syllogos immermehr zu einem Brennpunkte für alle die Archäologie von Kreta berührenden Bestrebungen und sein auch durch die Ungunst politischer Verhältnisse nicht beirrtes opferwilliges Wirken darf allenthalben wärmster Sympathien sicher sein.

e. l.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Eine recht beachtenswerte Versteigerung wird die 1018. Kunst-Auktion im Rudolph Lepke'schen Hause sein, welche vom Dienstag dem 12. bis Freitag den 15. November d. J. in der Kochstraße 28/29 stattfinden wird. Sehr wertvolle Antiquitäten und hervorragende alte Kunstmöbel ersten Ranges aus dem Nachlasse des Freiherrn von Canitz und Dallwitz und aus altem, sehr vornehmen russischen Familienbesitz, sowie aus dem Besitze eines rheinländischen Sammlers werden laut Katalog zum öffentlichen Verkauf unter den Hammer kommen. In dem sorgfältig bearbeiteten mit Illustrationen geschmückten Katalog finden wir viele, äusserst interessante und seltene Kunstgegenstände aller Art, ein großes komplettes Mobiliar von seltenen Empire-Jakobmöbeln, alte Ölgemälde, Pastelle, eingerahmte Stiche, Schabkunstblätter, sowie Curiosa etc. verzeichnet. Als besonders bemerkenswerte Objekte heben wir noch hervor: das alte holsteinische Trinkgefäß in Gestalt eines schreitenden Hahnes, den silbernen Straußenei-Pokal, das Kabinett aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, den Calatravatruhenschrank aus dem XV. Jahrh. u. s. w. Vorbesichtigung der interessanten Kollektionen findet am Sonntag den 10. und Montag, den 11. November in den Sälen des Rudolph Lepke'schen Kunst-Auktions-Hauses, Kochstraße 28/29 von 10—2 Uhr statt.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1895. Nr. 3.

Die neuesten Ausgrabungen in Baden, von J. Heierli. — Schalltöpfe in Kirchen. Eine Berichtigung von K. Stehlin. — Ein Bildercyklus aus der Frührenaissancezeit, von J. R. Rahn. — Die Wappen auf Hans Holbeins Madonna von Solothurn, von F. A. Zetter-Collin. — Die päpstliche Fahne der Landschaft Saanen, von J. Stammler. — Über die Verbreitung der Palmesel, von E. A. Stückelberg. — Beilage: Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler von J. R. Rahn. Kanton Thurgau.

Architektonische Rundschau. 1896. Heft 1.

Tafel 1. Villa in der Hohenheimerstr. in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Tafel 2. Geschäftshaus Krausenstr. 40 am Donhofsplatz in Berlin; erbaut von Messel & Altgelt, Architekten daselbst. — Tafel 3. Treppenhaus einer Villa bei Nürnberg; erbaut von Architekt Jos. Schmitz daselbst. — Tafel 4. Landhaus in Berlin-Südende, Dahlemerstr. 2; erbaut von Spalding & Grenander, Architekten daselbst. — Tafel 5. Pavillon der Firma Matheus Müller-Eltville auf der Hamburger Gewerbe- und Industrie-Ausstellung 1889; erbaut von Semper & Krutisch, Architekten in Hamburg. — Tafel 6. Evangelische Kirche und Pfarrhaus für Euskirchen; erbaut von Schreiterer & Below, Architekten in Köln. — Tafel 7. Mittelrisalit vom sogenannten Unteren Belvedere (ehemal. Ambrasersammlung) in Wien; aufgenommen von Architekt Ludwig Schmidl daselbst. — Tafel 8. Villa Menzer in Neckargemünd; erbaut von Architekt Leonh. Schäfer in Darmstadt.

Christliches Kunstblatt. 1895. Nr. 10.

Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. Mit Abbildung. — Die grosse Berliner Kunstausstellung. Von R. S. (Schluss.) — Was hat Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle dargestellt. Von Karl Brun. — Altes und Neues vom Dom zu Schleswig. Von Doris Schnittger. — Chronik.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 3.

Georg Fuchs: Fried. Nietzsche und die bildende Kunst. — Mrs W. K. Clifford. Die letzten Pinselstriche. (Forts.) — Personal- und Ateliernachrichten.

Le journal des arts. 1895. Nr. 65.

Notes de voyage: Bruges. — Frédéric Henriet. — Bulletin des expositions et des ventes. — Informations. — L'inauguration du monument Meissonier. — Académie des Beaux-Arts: séance annuelle. — L'exposition de Gand. — L'exposition de [illegible] — Revue rétrospective des ventes.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 6. 21. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KUNSTHISTORISCHE GESELLSCHAFT FÜR PHOTOGRAPHISCHE PUBLIKATIONEN.

Konnte schon die Begründung dieser Gesellschaft, welche die Veröffentlichung von Nachbildungen wichtiger, aber schwer zugänglicher und deshalb noch nicht oder nicht genügend gut aufgenommener Kunstwerke beabsichtigt, mit Freuden begrüßt werden, so ist es jetzt, da die erste Jahrespublikation erschienen ist und sowohl durch die Auswahl der Werke als auch durch ihre Wiedergabe für ein gedeihliches Fortwirken des Unternehmens bürgt, Pflicht, alle diejenigen nachdrücklich auf diese Publikation hinzuweisen, welche ein tiefer gehendes Interesse an der Kunstgeschichte haben.

Denn es handelt sich hierbei — das lehrt die Auswahl deutlich — nicht etwa um Werke, die allein für den Specialisten Bedeutung haben, sondern um solche Schöpfungen, die sei es durch ihre Güte, sei es durch ihre besondere historische Stellung auch das allgemeine Interesse hervorzurufen geeignet sind. Ein Werk ist in der vorliegenden Lieferung an den Namen Masaccio's, eines an den Van Eycks, fünf an den Dürers, je eines an den Giorgione's, Boschs, Schorels und Holbeins geknüpft; handelt es sich auch nicht in allen diesen Fällen um unbestrittene Leistungen der genannten Meister — ein Hauptzweck der Gesellschaft besteht ja in der Vorführung von Werken, die zunächst noch kunsthistorische Rätsel bilden, — so doch immer um Erzeugnisse, die ihrer Weise mindestens sehr nahe stehen. Als historisch interessant aber seien die beiden Florentiner Werke aus der äußersten Frühzeit der Renaissance, von 1416 und 1426 datirt, erwähnt.

Die Namen der Herausgeber (Bayersdorfer, von Lützow, Schmarsow) bürgen dafür, dass das Unternehmen in diesem auf das Bedeutende und Bedeutungsvolle gerichteten Sinne auch weitergeführt werden wird; ist doch die Zahl der kunsthistorisch wichtigen und zugleich künstlerisch hervorragenden Werke, die zur Zeit nur einem ganz kleinen Kreise von Forschern bekannt sind, unendlich groß, so dass die Gesellschaft zum mindesten für ein Jahrzehnt reichlich zu thun hat. Und eine Aufgabe liegt hier vor, deren Lösung wohl nur von deutschen Forschern erwartet werden kann, die zugleich die hierfür erforderliche Beweglichkeit sowie den Wagemut besitzen, sich freudigen Herzens an die Lösung von Problemen zu machen, die von Fragezeichen strotzen. Der Bruckmann'schen Anstalt aber kann das Vertrauen entgegengebracht werden, dass es ihr gelingen werde, mit der Zeit in sämtliche Wiedergaben jene Schärfe hineinzulegen, welche bei Unterlagen für kunstwissenschaftliche Untersuchungen dringend wünschenswert ist.

Auf die einzelnen Blätter näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die Mehrzahl von ihnen möchte zu weit ausholenden Untersuchungen Anlass geben; einige haben freilich bereits in Bezug auf den Künstlernamen, der ihnen beigelegt worden ist, allgemeine Anerkennung gefunden; für eine abschließende Benennung anderer aber ist der Boden noch lange nicht genügend vorbereitet. So mögen denn nur einige Bemerkungen hier Platz finden.

Dürers frühes Selbstbildnis in der Sammlung Felix ist interessant als Vergleichsmaterial zu der im Leipziger Museum bewahrten Kopie, die anfänglich für das Original galt. Das Christusbild derselben Sammlung, ein von Dürer unvollendet hinterlassenes Werk, zeigt nur in Gewand, Haar und Hintergrund die Hand des Meisters; ob wohl je der hier gegebenen Anregung Folge gegeben werden wird, die vom Restaurator Deschler in Augsburg später hinzugemalten Fleischteile zu ent-

fernen, damit Dürers ursprüngliche Vorzeichnung wieder zu Tage komme? Die Bildnisse des Tucher'schen Ehepaares in Weimar sind nunmehr durch den Vergleich mit dem aus dem gleichen Jahre stammenden Oswald Krell der Münchener Pinakothek als Werke des Meisters durchaus sicher gestellt. Nicht in gleichem Grade gilt dies von dem Bildnis des jungen Mannes in Hampton Court, welches durch die außergewöhnliche, an die Niederländer erinnernde Feinheit seiner Malweise in dem Werk Dürers auffällt. Der große Porträtkopf Van Eycks in derselben Galerie, dessen brutale Lebenswahrheit in der kleinen Photographie nicht ganz zum Ausdruck kommt, drängt sich dem Beschauer durch seinen gewaltigen, fast statuarischen Ernst als die Schöpfung eines Meisters allerersten Ranges auf; wenn ihm der für Van Eyck bezeichnende Schmelz der Farbenfläche fehlt, so wird das auf den Charakter des Werkes als einer vorbereitenden Studie zurückzuführen sein. Sehr verdienstvoll und gelungen ist die Vorführung des vorzüglichen, Giorgione genannten Männerbildnisses, ebendaselbst; die Vergleichung mit dem gleichfalls in England befindlichen sogenannten Ariost Tizians legt freilich die Frage nahe, ob hier nicht noch eher der Name dieses großen, uns besser bekannten Genossen Giorgione's Anwendung zu finden habe, da die feine Farbenwahl und die vorzüglich weiche Modellirung ebenso wie manche Ähnlichkeit mit dem gleichfalls frühen Zinsgroschen in Dresden dafür zu sprechen scheinen, Giorgione's mehr quattrocentistisches Wesen aber weniger aus dem Bilde hervorleuchtet.

Dass endlich der herrliche, so lange verkannte Holbein, das Noli me tangere, allgemein bekannt gemacht worden ist, muss mit Freuden begrüßt werden; ich würde das durch seine kräftigen Gegensätze von Licht und Dunkelheit wirkende Bild nur, statt in die Zeit um 1530, in die um 1520, also in die unmittelbare Nähe der Tafeln im Freiburger Münster, setzen. Hier auch können wir zum erstenmal, besser als an Ort und Stelle zwischen den großen Thüren, Masaccio's gewaltiges Fresko der Dreieinigkeit in S. Maria Novella bewundern. Scorels spätes Altarwerk, das auf der Haarlemer Ausstellung zu sehen war, zeigt, wie der Meister, während er unter dem Einfluß der Florentiner alle Frische für die Darstellung figürlicher Scenen verloren hatte, in dem Porträtfach doch noch ein gut Teil seiner Kraft bewahrte. Die Verspottung Christi, schon durch die wimperlosen Augen aller Figuren als ein Werk des Bosch kenntlich, wurde auf der gleichen Ausstellung erst richtig bestimmt und lenkte von neuem die Aufmerksamkeit auf diesen noch lange nicht genug gekannten, echt nordischen Meister. Schließlich freut es mich, hier zwei von den Werken wiederzufinden, auf die ich 1878, den Anregungen Bayersdorfers folgend, in der Zeitschrift für bild. Kunst (S. 156) hingewiesen hatte. In dem Tabernakel von 1416 bin ich auch jetzt noch geneigt, trotz des frühen Datums, die Hand Uccello's zu erkennen, da die Gestalten der beiden jugendlichen Märtyrer durchaus neuen, über Giotto hinausgehenden Geist atmen, die Wahl der übrigen starkknochigen Typen sowie die vertreibende Art des Farbenauftrages, soweit er noch durch die Übermalungen hindurchschimmert, aber auf Uccello weisen. Das Fresko des sonst unbekannten Paulus dei Stefani von 1426 in S. Miniato ist endlich interessant als eines der frühesten Zeugnisse für den Einfluss, den Masaccio durch seine Kunst ausgeübt hat. *W. v. SEIDLITZ.*

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

IV.

Es ist schwer, bei den Malern der Wirklichkeit andere gemeinsame Gesichtspunkte aufzustellen, als die ihres guten Könnens. Sie schlagen ihre Staffelei ohne vorgefasste Schulmeinung da auf, wo ihnen wohl ist und wo sie etwas Malerisches sehen. Ihre Bilder lassen sich in keine Kategorien einteilen, wie weiland die Tiroler Bauernbilder, die Kabinettstücke im Kostüm des Rokoko und die vaterländischen Historien, sondern eine jede Individualität verlangt ihre eigene Charakterisirung. So interessant es auch wäre, dies alles zu beschreiben, so fehlt mir doch dazu Zeit und Raum, und ich muss mich darauf beschränken, kurz einige zu nennen und ihr Gebiet anzudeuten. Dasjenige *Skarbina's* ist zwar nicht engbegrenzt, am typischsten ist er jedoch, wenn er uns in das Weichbild Berlins führt, wie dies Jahr mit seinen geistreichen Impressionen. *Liebermann*, über dessen Bedeutung heute nicht mehr zu reden ist, bringt einen Fischer „in den Dünen“, der schon einmal im Marsfeld-Salon war. *Kuehl* ist seiner Heimat treu geblieben und schildert uns die Lübecker Interieurs mit all der Feinheit, die man von ihm gewohnt ist. *Georgi* hat ein prächtig gemaltes Stück Natur da, drei junge Damen im grünen durchscheinenden Licht einer Laubenecke, ein Thema, das zwar oft variirt worden ist, so individuell gesehen jedoch stets neue Reize offenbart. Auch *Landenberger* bringt virtuos behandelte Freilichtprobleme. Von dem so früh verstorbenen Heinz Heim sind zwei letzte Arbeiten hinzugekommen; so gut sie sind, hätten sie ihn doch nie entfernt auf den Rang erhoben, den seine Zeichnungen ihm anwiesen. *Jauss* ist diesmal ein Dunkelmaler, dessen düstere Frauengestalt „die Sorge“ genannt ist; *Hormann* und *Kurowski* bringen feinsinnig getönte Naturstudien in einer gewissen symbolistischen Färbung. Auch *M. Lautenschlager* hat ein stimmungsvolles Figurenbild da, das malerisch für sie einen grossen Fortschritt bedeutet. *Pötzelberger,* der Poet, bringt diesmal reines Freilicht, flimmernde Sonne; *König* ein delikat behandeltes Stück Dorfidylle; *Gussow* strebt einen Verjüngungsprozess an, der von einer Ehr-

lichkeit seiner künstlerischen Überzeugung spricht, die noch manch anderm älteren Künstler zu wünschen übrig wäre. Auch *Ernst Zimmermann* gehörte schon einmal zu den Koryphäen der alten abgestorbenen Künstlergeneration und begnügt sich nicht damit, auf den ehemaligen Lorbeeren zu ruhen, was ein neues großes Werk beweist, das in letzter Stunde hinzugekommen ist.

Ohne nun nicht in pedantisches Abwägen solch immensurabler Dinge, wie künstlerische Leistungen, zu verfallen, ist es kaum zu entscheiden, was dem Leser noch als typisch zu nennen wäre oder nicht. Eigentlich alles. Doch so löblich diese wohlgemeinte Absicht auch ist, es geht eben nicht. Zum Schluss nur noch einiges über die Tiermaler, von denen unser größter, *Zügel*, leider nur einige kleinere Impressionen gesandt hat, die bei alledem noch Perlen sind. Jeder Strich von ihm zeugt von einem so immensen Können, dass zehn andere davon zehren könnten. Man weiss nicht, was größer an ihm: sein wundervoller Farbensinn, seine Zeichnung, die an Sicherheit ans Phänomenale grenzt, seine tiefe Naturpoesie oder seine machtvolle Handhabung des Pinsels. München kann sich gratuliren, ihn zurückgewonnen zu haben. — Malerische Leckerbissen sandte *Faber du Faur*. Auch er gehört nicht zu denen, welche meinen, dass das Alter zwingt, konservativ zu werden. Seine Arbeiten bekunden eine solche Frische, dass sie zu den anziehendsten Bildern ihrer Art in der ganzen Ausstellung werden. *Hubert von Heyden's* ruhende Säue bilden den schwarzen Mann für das Publikum. Ohne nun auch gerade den Wunsch zu haben, uns diese appetitlichen Tierchen ins Haus zu hängen, muss man doch vom rein malerischen Standpunkt aus der vortrefflichen Leistung Gerechtigkeit widerfahren lassen. *Maffei* als Jagdmaler ist bekannt, *Röselers* Dackl ist auch für den herzerfreuend, der nicht Maler ist. Doch damit soll die Statistik ein Ende haben. —

Es ist so falsch, dass man der diesjährigen Secession und den heutigen Ausstellungen überhaupt vorwirft: die Schlager fehlen. Man will im Grunde damit ja nur sagen, dass man die Sensationsstücke, auf die man einst so viel gescholten, vermisst. Aber das Schelten ändert daran nichts; sie waren doch recht interessant, aufregend und gaben so gut zur Disputation Anlass. Dagegen gehalten, sind allerdings die Ausstellungen heut langweilig, alles Sensationelle ist herausgeworfen und es herrscht darin eben — nur die Kunst. Die Zeit ist vorüber, in der man sich durch Extravaganzen zu überbieten suchte. Zwar, es werden noch genug von solch letzteren angefertigt, aber sie erreichen nicht mehr ihren Zweck, sie kommen nicht mehr durch das schmale Pförtlein, das ihnen die Jury heut öffnet. „Originell um jeden Preis“ gilt heut nicht mehr viel, Ehrlichkeit ist die Grundbedingung, und nach der Persönlichkeit wird gewogen. Aber einige Pfund dazuzuschwindeln geht gar schwer. Lügen haben kurze Beine.

DIE AUSLÄNDER IN SECESSION UND GLASPALAST.

V. Die Franzosen.

Es liegt kein Grund vor, Franzosen und Briten in beiden Ausstellungen getrennt zu betrachten. Denn einmal haben sie ja direkt mit den prinzipiellen Verschiedenheiten der Ausstellungsleitungen nichts zu schaffen und zweitens wäre es schade, das Gesamtbild, das die Summe beider Ausstellungen bildet, nicht zu benutzen. Nur kurz sei bemerkt, dass die Schotten hauptsächlich in der Secession zu suchen sind, während man die Engländer besser im Glaspalast studirt; dass hier die Franzosen der Champs Elysées besser als im Vorjahre vertreten sind und dort die vom Marsfelde eher ein Nachlassen zeigen. Im allgemeinen ist die Beschickung aus Paris eine solche, dass man sich kein annähernd genügendes Bild von der französischen Kunst machen kann und Rückschlüsse aus dem Gesamtbilde der französischen Säle auf jene müssten ziemlich nachteilig für Frankreich ausfallen. Dass es Trugschlüsse wären, sei dabei auch gleich gesagt.

Aber sehen wir sie uns an, wie sie sich hier zeigen. Und da erscheint mir als Hauptcharakteristikum: trotz eines feinen Könnens zeigen sie eine gewisse Unbeseeltheit, einen Mangel an geistiger Vertiefung, auch da, wo sie eine nicht zu leugnende Großartigkeit erreichen. Die Vorliebe für die Ausstellungsmaschinen, die gestellten lebenden Bilder scheint bei ihnen langsamer zu erlöschen, als bei den germanischen Völkern. Während bei diesen das Bild mehr und mehr zu einem einheitlichen Ausdruck der Persönlichkeit wird, ist es bei jenen ein gewisses Prunken mit dem Gelernten, was meist auch sehr respektabel ist. Aber man vermisst dafür gewöhnlich das, was doch die letzte und wichtigste Bedingung des Kunstwerks sein soll: die Einheit desselben mit seinem Zweck. Es ist wohl wahr, dass das Bild im Grunde Selbstzweck ist, aber man kommt nicht darüber hinweg, sich bei gewissen Leistungen zu fragen: *mussten* sie geschaffen werden? Entsprangen sie einer inneren Notwendigkeit? Und was sollen sie? Das denke ich z. B. bei dem großen Bilde von *Chalou* „Salome“. Gewiss zeugt es von einem schönen Können, aber streng genommen ist's kein Kunstwerk, sondern nur eine große Dekoration, hell in hell, welche leer und mühsam konstruirt wirkt. Schon durch das große Format bleibt ein geistiges Defizit, das nicht durch virtuose Behandlung ersetzt werden kann, die sonst den Franzosen eignet. Übrigens: auch bei uns hier in München giebt es Dutzende, die so etwas noch viel besser malen würden.

Das andere große Bild, das ihm gegenüber hängt, *Laurents* St. Franziskus von Assisi, wirkt ungleich harmonischer. Es hat thatsächlich etwas Monumentales und die großen Flächen wirken nicht leer, sondern ruhig. Man hat davor das Gefühl des Einheitlichen, wenn es

auch, wie die meisten Arbeiten der Franzosen, etwas Kühles behält, das zwar bis zu einem gewissen Grade erhebt, aber nie erwärmt und hinreißt.

Ganz anders das große Bild von *La Touche:* Apotheose Watteau's, die in nichts an das gestellte Tableau erinnert, sondern in jeder Faser zuckt und lebt und ganz den Eindruck einer lebhaften Vision macht. *Besnard* hat eine schöne dekorative Leistung da, deren Zweck nicht angegeben ist; *Collin, Lucas, Blanche Dannat, Binet* sind, wie gewöhnlich, gut vertreten; was die Vorzüge der Arbeiten von *L. Breslau* sind, kann ich leider dem Leser nicht interpertiren, ich weis es selbst nicht. *Aublets* und *Stewarts* Bilder sind diesmal ziemlich schwach und süßlich; von *Blair-Bruce* sind zwei ungemein interessant gemachte Meerstücke da, das eine mit delikat gemalten Frauenkörpern als Staffage. Aber sonst haben uns die Salons doch manches gesandt, was sie ebensogut hätten behalten können. Zwar nicht soviel Verkaufsware, wie im vergangenen Jahr, aber doch Belangloses. *Orange's* Napoleon vor den Pyramiden gehört auch noch zu den großen Historienbilderbogen, die bei uns so leicht nicht mehr ein Akademieschüler beginnt Dabei eine Malerei, die zwar an sich unanfechtbar, doch vollkommen uninteressant ist.

Außerordentlich schön ist das Bild von *Menard,* Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben. Besonders in der Landschaft steigert sich die Stimmung zu einer heroischen Größe, die koloristisch etwa das sagt, was zeichnerisch Führich oder Schnorr anstrebten. Im übrigen aber zeigt sich bei den sonstigen Landschaften der Franzosen eine entschiedene Schwäche. Stets durchaus tadellos, durchaus modern in der Malerei, zeigt sich überall eine gewisse Seelenlosigkeit, ein nur äußerliches virtuoses Erfassen der Erscheinung der Natur und kein Durchdringen, wie es dem Germanen eigen. Deshalb ist ein Künstler wie Thoma so typisch für die deutsche Kunst.

Einige Nuditäten sind auch für München abgefallen, ohne aber besonders erwähnenswert zu sein. *Bourgormiers* „Herbstvision" hat ja viel Gutes, aber man kommt doch eben nicht darüber hinweg, dass diese Vision ziemlich wenig Visionäres hat und der Titel nur zum Deckmantel für die nackten Frauenleiber dienen mußte. Wozu nun das Mäntelchen? Ein wenig Ehrlichkeit wäre doch viel besser. Wir sind ja doch wohl alle Menschen und ich kann nicht finden, dass mir der sympathischer würde, der als gesunder Mensch nicht auch seine Freude an dem herrlich sinnlich schönen Wuchs des Weibes hätte. Und wenn er nun ein Künstler ist, schlägt sich diese Freude als Kunstwerk nieder. Warum dann nun durchaus den Schein erwecken wollen (an den ja doch kein Mensch glaubt), als wär's ihm im Grunde um ein ganz anderes Motiv zu thun, zu dem er eben nur als Requisit den Frauenakt gebraucht. Dies Bemänteln liegt weniger im Titel, der für die Leinwand ja belanglos ist, als in den zum Kunstwerk ganz unnötigen Attributen, die dem Bilde beigegeben werden. — Aber alljährlich wiederholt sich dasselbe Schauspiel.

Carlos Schwabe leitet, wie bei den Belgiern Khnopff, nach England hinüber. Über seine mit Rätseln durchsetzten Aquarelle zerbricht man sich hier den Kopf und bricht meist den Stab darüber. Was sie vorstellen sollen, darüber möchte ich mich hier nicht ergehen, da es ja doch nur darauf hinaus laufen könnte, gleichwertige Stimmungsmomente in Worte zu fassen, denn mit doktrinären Weitschweifigkeiten würde man kaum weit kommen. Ich für meine Person halte Schwabe zwar nicht annähernd für wert, unserm Klinger das Wasser zu reichen, dabei aber doch noch für zehnmal interessanter und künstlerischer, als gar viele, denen das Publikum Weihrauch streut. Und gerade an der Entrüstung, mit der die Menge diese Blätter betrachtet, erkennt man seinen Mangel an eigentlich künstlerischem Empfinden. — Von den Niederländern, Skandinaviern und Briten dann noch ein nächstes Mal. —

SCHULTZE-NAUMBURG.

BÜCHERSCHAU.

Tafeln zur Entwicklungsgeschichte der Schutz- und Trutzwaffen in Europa mit Ausschluss der Feuerwaffen vom VIII. bis XVII. Jahrhundert. Entworfen und gezeichnet von *K. Gimbel*, kgl. württemb. Lieutenant a. D. Baden-Baden, im Selbstverlag. Preis 30 M.

Da die Waffenkunde schon längst als eine Hilfswissenschaft der Kunstgeschichtsschreibung und folgerichtig auch der kunstgeschichtlichen Studien von Laien anerkannt worden ist, bedarf es keiner Begründung, wenn wir hier auf ein Werk mühsamen Fleißes aufmerksam machen, das in erster Linie dem Anschauungsunterricht dienen und mit seiner Hilfe dem Beschauer die Kenntnis der Typen, die in jedem Jahrhundert oder doch in jedem größeren Zeitabschnitt geherrscht haben, vermitteln will. Der Herausgeber, der selbst eine hervorragende Waffensammlung besitzt, hat, wo es nur irgend möglich war, sich an Originale gehalten, und nur da, wo solche fehlen, namentlich für die frühen Epochen des Mittelalters, die gleichzeitigen Quellen, vornehmlich Bilderhandschriften, später auch Grabsteine und ähnliche Denkmäler, zu Hilfe genommen. Auf Phantasiegebilde und zweifelhafte Rekonstruktionen hat er sich, soweit wir es kontroliren konnten, überhaupt nicht eingelassen. Es ist selbstverständlich, dass er auch die neueste Litteratur, insbesondere die Publikationen von Viollet-le-Duc, Lindenschmit und Essenwein und W. Böheims musterhafte „Waffenkunde" zu Rate gezogen hat. Letzterer hat dem Werke ein sehr freundliches Geleitwort auf den Weg gegeben und die Tafeln als Unterrichtsmittel besonders für Mittelschulen, Kunstakademien und einige kunstgewerbliche Fachschulen empfohlen. Wir möchten den Kreis der Interessenten noch etwas weiter ziehen. Auch für den Unterricht in den höheren Gymnasialklassen und für historische und kunstgeschichtliche Seminare auf Universitäten wird das Werk, obwohl der gewaltige Stoff auf sieben Tafeln zusammengedrängt worden ist, deren jede ungefähr einem Jahrhundert in der Entwicklung des Waffenwesens entspricht, noch sehr gute Dienste leisten. Den Selbstunterricht erleichtert der beigegebene Text. Er ist zwar knapp

gefasst, hebt dafür aber alles Wesentliche klar hervor und weiß das Typische von dem Zufälligen scharf zu trennen. Die in Lichtdruck wiedergegebenen Zeichnungen sind in allen Einzelheiten so deutlich, dass es dem Lehrer nicht schwer fallen wird, die bisweilen sehr komplizirte Konstruktion der Schutzwaffen den Schülern klar zu machen. Es wäre zu wünschen, dass der Herausgeber durch die Teilnahme der Kreise, an die sein Unternehmen sich vorzugsweise wendet, zu einer an manchen Stellen nötigen Erweiterung seiner mühevollen Arbeit ermutigt würde. *A. R.*

KUNSTBLÄTTER.

Photographien von Bildern der Gemäldegalerie des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Der wachsenden Teilnahme ungeachtet, die neuerdings die Fachforschung den Werken der älteren deutschen Malerei entgegenbringt, verhalten sich weitere Kreisen der Gebildeten, sofern es sich nicht um Dürer oder Holbein handelt, diesem nationalen Kunstnachlasse gegenüber noch etwas spröde. Um so rückhaltlosere Anerkennung verdient die mutige Initiative, mit der Hofphotograph *Friedrich Hoefle* in *Augsburg* seiner in der „Kunstchronik“ bereits besprochenen Gesamtausgabe der Augsburger nunmehr eine solche der Nürnberger Galerie folgen lässt. Die umfassende Auswahl — 198 Blatt — ist mit Sorgfalt getroffen und erschöpft den Besitzstand der Sammlung an wertvollen und interessanten Stücken. Die auf isochromatischem Wege hergestellten Folio-Aufnahmen geben Zeichnung, Tonstimmung und Wirkung der Originale mit unbedingter Treue wieder. So erfahren zahlreiche Hauptwerke der im Germanischen Museum bekanntlich glänzend vertretenen Nürnberger, Augsburger, Ulmer und Regensburger Altmeister aus der Blütezeit der oberdeutschen Malerei zum erstenmale eine ihrer würdige Nachbildung. Neben ihnen rücken aber auch die Anonymen des 15. Jahrhunderts in geschlossener Phalanx auf und liefern der Einzelforschung ein zur Klarlegung der Entwicklungsgeschichte jener Schulen lange erwünschtes Vergleichsmaterial. Die Altkölner und Niederländer der Galerie vervollständigen die gediegene Publikation, die wichtige Kunstdenkmäler der deutschen Vergangenheit dem Fachstudium wie dem Interesse aller Altertumsfreunde näher bringt und auf alle Fälle in keinem größeren Museums- und Lehrapparate fehlen sollte. — Sehr dankenswert sind auch einige Nachträge, durch die der nämliche Verlag seine *Augsburger* Photographienserie seither auf 151 Blatt vermehrt hat. Den Dombildern des älteren Holbein, Zeitbloms und Ambergers schließen sich Reproduktionen einer Anzahl kunstgeschichtlich bedeutsamer Tafeln aus anderen Kirchen und aus Privatbesitz an, unter denen die kleinen Orgelflügel und das Limbusbild Jörg Breu's in St. Anna, die Amberger Bildnisse des Maximilians-Museums und die erlesene Porträtfolge der Fugger beim Fürsten Fugger-Babenhausen hervorgehoben seien. Die jüngste Veröffentlichung der rührigen Augsburger Firma gilt einem dritten Emporium der alten süddeutschen Malerei: *Nördlingen.* In einer Kollektion von 30 Blatt liegen die vorzüglichsten Gemälde der Herlin, Schäufelein, Daig u. a. in den dortigen Kirchen und in der Rathaussammlung vor — gleichfalls bisher zumeist unedirtes Kunstgut. St—y.

Einen Farbenholzschnitt nach *Guido Reni's Aurora* von den Gebr. *H & R. Knöfler* in Wien bringt die Firma *J. Schmidt* in Florenz, Via Tornabuoni in den Handel. Die Größe des Blattes ist 42×22 cm. Die Ausführung entspricht durchaus dem Ruf der bekannten Chromoxylographen. Das Blatt ist von prächtiger Wirkung und der Preis von 8 Mark für den Wert des Objektes gering zu nennen.

NEKROLOGE.

** *Der ordentliche Professor* [illegible] *Universität Leipzig, Johannes Overbeck*, der Verfasser der „Geschichte der griechischen Plastik“ und eines Buches über Pompeji, die beide in vier Auflagen verbreitet sind, ist am 8. November in Leipzig im 69. Lebensjahre gestorben.

** *Der Hofkunsthändler Bismeyer*, Inhaber der Kunsthandlung von Bismeyer & Kraus in Düsseldorf, ist daselbst am 9. November im Alter von 69 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Die durch den Rücktritt Max Jordans erledigte Stelle des Direktors der Berliner Nationalgalerie* ist noch nicht besetzt worden. Es verlautet, dass man das Amt einem ausübenden Künstler übertragen wolle und dass in erster Reihe dazu der Maler *Herrman Knackfuß*, Professor an der Kunstakademie in Kassel, ausersehen sei. Nach einer Meldung der „Post“ ist jedoch noch keine Entscheidung getroffen worden, da das Abschiedsgesuch des Dr. Jordan noch nicht einmal genehmigt worden ist.

** *Dem Maler Gregor von Bochmann* in Düsseldorf ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

Düsseldorf. — Auf das vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen im Juni d. J. erlassene Preisausschreiben zur Herstellung eines großen historischen Wandgemäldes für den neuen Sitzungssaal des Rathauses zu Bochum sind 17, und für das Altarbild für die neuerbaute evangelische Kirche zu Saargemünd 41 Entwürfe eingeliefert worden. Der Ausschuss beschloss in seiner letzten Sitzung, im Einklange mit dem seitens der Vertreter der Stadt Bochum geäußerten Wunsche, den unter dem Motto „Apotheose“ eingereichten Entwurf des Malers Fritz Neuhaus für den Bochumer Rathaussaal ausführen zu lassen. Die Kosten des Gemäldes werden sich auf 18000 M. belaufen. Ein Preis von 500 M. wurde dem Entwurfe des Malers Erwin Küsthardt, ein solcher von 300 M. dem der Maler Klein-Chevalier und Wendling zuerkannt. Die Ausführung des Altarbildes für Saargemünd wurde dem Maler W. von Beckerath nach dessen Entwurfe: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ übertragen, einen Preis von 300 M. erhielt der Maler Ernst Pfannschmidt, einen solchen von 200 M. Heinrich Nüttgens. In derselben Sitzung wurde zu den Kosten eines Wandgemäldes in der Aula des Realgymnasiums zu Duisburg ein Beitrag von 6000 M. bewilligt, für die Ausmalung des Sitzungssaales in dem Kreistag-Gebäude zu Burtscheid bei Aachen ein Zuschuss von 10000 M. zur Verfügung gestellt. Der zur Zeit gegen 7000 Mitglieder in ganz Deutschland und im Auslande zählende Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat im Laufe des Jahres Großes für die Hebung der Kunst gethan, insbesondere auch die monumentale Malerei durch Aufträge oder Beisteuerung von namhaften Beiträgen zu größeren Schöpfungen gefördert. Erst neuerdings sind wiederum 18000 M. bewilligt worden zur Ausmalung der Aula des Akademiegebäudes zu Münster, während der Staat die gleiche Summe beisteuert, und für die künstlerische Ausschmückung des Sitzungssaales im neuen Rathaussaale zu Rheydt ist die Beteiligung des Vereins gleich-

falls bereits in Aussicht genommen. Augenblicklich werden unter seiner Leitung der Chor der Liebfrauenkirche zu Trier und der Rathaussaal zu Düsseldorf ausgemalt. Für beide hat der Verein aus seinen Mitteln namhafte Aufwendungen gemacht. Von den auf der diesjährigen Ausstellung aus den Mitteln des Fonds für öffentliche Zwecke angekauften drei Gemälden wurde das Bild „Aus dem Mühlthal bei Wernigerode" von C. Irmer (Preis 1500 M.) dem Museum zu Krefeld überwiesen, das Bild von H. Nordenberg „Tischgebet" (Preis 1500 M.) der städtischen Gemäldegalerie zu Düsseldorf, das Aquarell von Prof. Chr. Kröner „Herbstmorgen im Reichswald" (Preis 1200 M.) dem städtischen Suermondt-Museum zu Aachen. Zum Erwerb von Kunstwerken zur Verlosung unter die Mitglieder sind in diesem Jahre rund 42000 M. verausgabt worden, und bekannt ist der ausgezeichnete Stich Kohlscheins nach der im Louvre zu Paris befindlichen Madonna Murillo's, welchen der Verein soeben als Prämienblatt für jedes seiner Mitglieder zur Verteilung bringt.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Senat der kgl. Akademie der Künste hat fünf Reisestipendien für Italien ausgeschrieben, deren Verleihung 1896 bei der Feier des 200jährigen Bestehens der Akademie erfolgen soll. Die Stipendien gliedern sich in zwei Preise zu je 3300 M., zwei Preise von 2250 M. und einen Preis von 3000 M. Die Sieger sind verpflichtet, Italien zu besuchen. Um die beiden Staatspreise von je 3300 M. dürfen nur Künstler werben, die dem preußischen Unterthanenverbande angehören und das 32. Lebensjahr noch nicht überschritten haben; nur Maler und Bildhauer werden diesmal zum Wettbewerb zugelassen. Um den Rompreis der Dr. Paul Schultze Stiftung in Höhe von 3000 M. können junge Bildhauer ringen, die dem Studium der Plastik in den Lehranstalten der Akademie noch obliegen und Deutsche sind. Sie haben neben anderen Arbeiten eine Reliefskizze auszuführen; die vom Senat gestellte Aufgabe lautet: „Weinernte". Die preisgekrönte Konkurrenzarbeit wird Eigentum der Akademie. Von den beiden Preisen zu je 2250 M., den Michael Beer-Preisen, ist der eine für Maler aller Fächer und mosaischen Bekenntnisses, der andere für Bildhauer ohne Unterschied der Religion bestimmt. Die Ablieferungstermine sind am 16., 20. und 21. März 1896. — Das Kuratorium der Ernst Reichenheim-Stiftung für junge Maler hat zwei Stipendium von je 600 M. an den Maler *Sigmund Lipinsky* aus Graudenz und an den Maler *Heinrich Hellhof* in Rogasen verliehen. — Als Lehrer angestellt wurde der Maler *Schäfer* als Leiter der Malklasse an Stelle Warthmüllers und *Albert Wirth* für den Unterricht in der Maltechnik.

DENKMÄLER.

*** *Mit der Ausführung eines Denkmals zur Erinnerung an den Krieg von 1870 und 1871 auf dem Wilhelmshöher Platz in Kassel*, einer Stiftung des verstorbenen Weißbindermeisters und Dekorationsmalers Johannes Wimmel, ist auf Grund einer Konkurrenz der Bildhauer *Karl Begas*, Professor an der Kunstakademie in Kassel, beauftragt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf im November. — *Alexander Frenz*, der Düsseldorfer Allegorist, ist augenblicklich im Schulteschen Salon mit einem Cyclus von Federzeichnungen vertreten, die symbolische Illustrationen zu *Houston Stewart Chamberlain's Richard Wagner-Biographie* bilden sollen. Die einzelnen Blätter rechtfertigen ihren Titel in verständlicher, charakteristischer Ausdrucksform. Dass sie sehr dem Geist Wagner'scher Musik entsprechen, könnte ich nicht behaupten: Frenz hat in seinen Darstellungen stets etwas Griechisches, er kann gar nicht anders, und das allein liegt jener doch sehr fern. — Im übrigen zeugen sie von des Künstlers reicher Kompositionsgabe und sind vorzüglich in der Ausführung. Frenz, der im Kolorit manch gelungenen Ton anzuschlagen gewusst, die Radirnadel jedoch noch ungeschickt führt, beherrscht die Feder gewandt. —ow.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Venedig* sind für 340000 Frcs. Kunstwerke verkauft worden, 31 Prozent des Gesamtbestandes. Der Ertrag der Ausstellung an Eintrittsgeldern, Provisionen u. s. w. belief sich auf 240000 Frcs.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Die erste ungewöhnlich stark besuchte Sitzung der *archäologischen Gesellschaft* nach der Sommerpause eröffnete der erste Vorsitzende, Exc. *Curtius* mit der Mitteilung, dass das diesjährige Winckelmannsfest am 9. Dezember gefeiert werden wird, und mit Vorlage der eingegangenen Schriften, denen Herr *Köpp* noch einige anschloss. Herr *Diels* sprach über eine Delphische Inschrift, Herr *Hiller von Gärtringen* über die kleine Insel Nisyros, Herr Trendelenburg verlas einen Aufsatz des Herrn *W. Dörpfeld* aus Athen über die Enneakrunos, der sich gegen die Ausführungen des Herrn Belger in der Junisitzung richtete. Nach einer kurzen Entgegnung des Herrn *Belger* hielt Herr *A. Körte* einen Vortrag über das kleine, am Fuße der Akropolis gelegene Heiligtum eines Heilgottes, das nach einer neu gefundenen Inschrift sich als Amyneion herausgestellt hat. Zum Schluss sprach Herr *Lehmann* über die Keilinschrift, die sich auf die Zerstörung von Ninive bezieht.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Das Mittelfeld des großen römischen Mosaiks*, das, wie wir in Nr. 5 der „Kunstchronik" mitgeteilt haben, in Münster bei Bingen gefunden worden ist, ist an das städtische Museum in Frankfurt a. M. verkauft worden. Er stellt Helios auf dem Sonnenwagen inmitten einer runden, bandartigen Umrahmung mit den Bildern des Tierkreises dar.

*** *Der Silberschatz von Bosco Reale* ist seit Ende Oktober im Louvre in der Salle des bijoux antiques ausgestellt. Er ist vor kurzem noch um 55 Stücke ergänzt worden, die gleichfalls Baron Edmund von Rothschild erworben und zusammen mit den zuerst gekauften 41 Stücken dem Louvre geschenkt hat. Dieser zweite Teil des Fundes enthält hauptsächlich Utensilien, darunter ein Dutzend kleiner Tablets mit Löwenfüßen, Schüsseln, Schalen und ähnliches.

VERMISCHTES.

Über die im „Lenbachprozess" am 9. November gefallene Entscheidung haben die Münchener N. Nachr. vom 12. d. M. die nachfolgende bemerkenswerte Auslassung gebracht, der wir uns nur durchaus anschließen können: Es liegt uns ferne, das Urteil selbst, die Freisprechung der Angeklagten, einer Kritik zu unterziehen. Selbst wenn der eine oder der andere etwas begangen hätte, was man nicht billigen könnte, — die anderthalbjährige Untersuchung, die sechstägige Folter der Gerichtsverhandlung und die unausbleibliche geschäftliche Schädigung des Betreffenden würden ihn hart genug

strafen. Aber in der Urteilsbegründung ist ein Passus, der sehr dazu angethan ist, die Interessen der Künstler und des ehrlichen Kunsthandels in empfindlichster Weise zu schädigen, ein Passus, der, wie wir wissen, einen wahren Sturm der Erregung in hiesigen Künstler- und Sammlerkreisen hervorgerufen hat. Es ist ein Urteil gefällt — der Wortlaut liegt uns nicht vor, er kann aber den thatsächlichen Effekt der Sache nicht irritiren — ein Urteil, das es als straflos, als harmlosen Sammelvermerk erklärt, wenn jemand die Unterschrift eines Künstlers unter ein Bild setzt in einer Weise, die andere zum Glauben verleiten kann, der Künstler selber habe unterschrieben. Von wie weittragender Bedeutung der so geschaffene Präzedenzfall für Kunst- und Kunsthandel werden kann, das lässt sich auf den ersten Blick noch gar nicht übersehen. Natürlich haben die Herren Richter nicht erklärt, man dürfe die Handschrift eines Künstlers auch unter ein unechtes Bild setzen! Wenn aber der betreffende Händler von der Sache nichts versteht, an die Echtheit des Bildes glaubt und den betreffenden Namen darunter schreibt, dann muss der Künstler zusehen, wie ungestraft eine Pfuscherarbeit unter seinem Namen in die Welt geschickt wurde. Wie leicht das möglich ist, wie verständnislos manchmal Kunsthandel getrieben wird, das hat denn doch ein Prozess gezeigt, in dem klar wurde, dass die kindliche Arbeit eines Schneiders für einen echten Lenbach ging. Aber wenn auch die Arbeit echt ist, die der Künstler nicht signirt hat, wer hat das Recht, den Namen desselben darauf zu setzen? Der Ruf eines Künstlers wird doch schon empfindlich genug geschädigt, wenn unfertige, missglückte Studien unter seinem Namen in den Handel kommen, bloße Versuche und Skizzen, die er selbst nicht für würdig hielt, seinen Namen zu tragen. Der Gerichtshof hat also dem neugeschaffenen Begriff des „Sammelvermerkes“ auf der Aversseite eines Bildes seine Sanktion erteilt. Dem gegenüber steht aber fest: Wenn jemand auf der Vorderseite eines Bildes, an der Stelle, wo das Autogramm des Künstlers zu stehen pflegt, mit dem Material, das der Künstler angewendet hat, also auf Ölbildern in Ölfarbe, auf Pastellbildern mit dem Pastellstift und noch dazu in einer dem Bilde entsprechenden Farbe (bei braunem Grundton braun u. s. w.) den Namenszug eines Künstlers anbringt und zwar in solchen Zügen, dass man ihn ohne sehr genaue Prüfung für das echte Autogramm des Künstlers halten kann und muss, so ist nach der Meinung aller Künstler und nach Maßgabe des im ehrlichen Kunsthandel als selbstverständlich geltenden Brauches die Künstlerunterschrift gefälscht! Gleichviel ob das Bild selber echt sei oder falsch. Ein wirklicher Sammelvermerk wird nicht auf dem Bild selbst angebracht, sondern auf dem Keilrahmen, dem Passepartout, der Rückseite des Kartons, einem aufgeklebten Zettelchen u. s. w. und zwar nicht mit dem vom Künstler gebrauchten Material, sondern etwa mit Bleistift oder Tinte in dauerhafter Schrift und zwar in der Schrift des Sammlers. Gewiss aber nicht mit der leicht verwischbaren Pastellkreide, gewiss mit ängstlicher Vermeidung alles dessen, was die Vermutung wachrufen könnte, der „Sammelvermerk“ sei des Künstlers eigene Handschrift. Als Thatsache hat der Prozess ja ergeben, dass solche „Sammelvermerke“ für die echte Unterschrift des Herrn v. Lenbach gehalten wurden. Alle als Zeugen vorgeladenen Künstler sprachen sich nach dieser Richtung aus. Und das Zeugnis aller dieser Herren hat der Gerichtshof als unwesentlich erklärt, indem er „das häufige Vorkommen des Sammelvermerkes als nachgewiesen“ annahm. Das ist ein Irrtum des Gerichtshofes — der Begriff eines Sammelvermerkes im Sinne des betreffenden Angeklagten existirt unter Künstlern, ehrlichen Händlern und Sammlern nicht! Wer sich mit Kunstgeschichte beschäftigt, weiß, welche Verwirrung in dieser Wissenschaft der früher sehr lebhaft betriebene Unfug angerichtet hat, Bilder nach oberflächlicher Feststellung äußerer Anzeichen leichten Herzens mit den Namen Rembrandt, Rubens u. s. w. zu signiren! Noch auf Jahrhunderte hinaus werden die Kunstgelehrten an diesen Sünden zu büßen haben, enorme Summen wurden im Laufe der Zeit verloren oder widerrechtlich gewonnen durch die „Sammelvermerke“ unberufener Pfuscher.

Die Grabplatte aus Sakkara, die das Grab [illegible] *Brugsch* schmücken soll, ist in *Berlin* eingetroffen. Die Platte ist aus dem Jahre 4000 v. Chr. und schloss das Grab einer königlichen Prinzessin ab. Die mächtige Granitplatte im Gewicht von etwa dreißig Centnern ist der Marmorwarenfabrik von Camillo Stoevesandt übergeben worden. Der Stein, der in zwei runde Zapfen hing und das Grabgewölbe thürenartig verschloss, ist marmorirter rosafarbiger Granit, 2,3 m lang, 93 cm breit und 26 cm hoch. Die obere Seite wird polirt; auf ihr werden Inschriften und das Medaillonbild des verstorbenen Brugsch Pascha nach seiner letzten Photographie eingravirt. Auch kommen Messingplatten mit ägyptischen Inschriften hinzu. Als Unterlage dient ein Marmorsockel. —:—

VOM KUNSTMARKT.

Die Kunsthandlung von *Franz Meyer in Dresden* sendet uns einen neuen Lagerkatalog (No XXI). In der Hauptsache umfasst er Radierungen, Kupferstiche und Holzschnitte alter und neuer Meister und in der zweiten Abteilung noch eine kleine Sammlung von Original-Aquarellen und Zeichnungen moderner Künstler. Der Katalog scheint sorgfältig gearbeitet zu sein und mannigfache Leckerbissen (z. B. Rembrandts Drei Bäume in prachtvollem Abdruck) darzubieten. Beim Durchblättern vermisst man keinen berühmten Namen.

Die Verlagsanstalt von *Ad. Braun & Co. in Dornach* steht im Begriffe ihre umfassende Kollektion von Photographien nach Gemälden alter Meister durch Aufnahme einer hochbedeutenden Sammlung trefflich zu bereichern: die Berliner Gemäldegalerie will sie in 369 Blättern veröffentlichen und dieser Publikation einen erläuternden Text von Wilhelm Bode beigeben. Wir werden Gelegenheit nehmen, über diese wichtige Erscheinung des Kunsthandels später des Genaueren zu berichten.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Heft 2.

Tafel 9. Geschäftshaus J. C. Schmidt, Berlin Unter den Linden [illegible]; erbaut von Hans Grisebach & G. Dinklage, Architekten daselbst. — Tafel 10. Villa Menzer in Neckargemünd; erbaut von Architekt Leonh. Schäfer in Darmstadt. — Tafel 11. Diele im Landhaus des Herrn Dr. Holtz in Eisenach. — Halle im Schloss Mengelsdorf; erbaut von Baurat Otto March in Charlottenburg. — Tafel 12. Turmhelme; aufgenommen von Architekt Jos. Rank in München. — Tafel. 13. Wohnhaus des Herrn Baumeister J. G. Wolf in Graz; entworfen von Professor Leopold Theyer, erbaut von Baumeister J. G. Wolf daselbst. — Tafel 14. Das Reichstagshaus; erbaut vom Geh. Baurat Prof. Dr. P. Wallot. 17. Portal im Nord- und Südvestibül (Bayern). — Tafel 15. Villa in Schönberg im Taunus; erbaut von Architekt Alfred Günther in Frankfurt a. M. Tafel 16. — Rathaus und Carner in Mödling, N.-Öst.; aufgenommen von Architekt Josef Schubauer in Baden b. Wien.

Zeitschrift für christliche Kunst. VIII. Jahrg. Heft 8.

1. Abhandlungen: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. III. Von E. Firmenich-Richartz. Mit Lichtdruck. — Die Turnustafel im Dome zu Chur. Von W. Effmann. Mit 2 Abbildungen. — 2. Bücherschau.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 7. 28. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ABNAHME ALTEN FIRNISSES VON ÖLGEMÄLDEN MITTELST REGENERIRENS UND WASSER.

VON PROF. *BÜTTNER-PFÄNNER ZU THAL.*

Dass ein Ölbild ohne Firniss nicht lange existiren kann, ist eine alte Thatsache; leider wird nun aber der Firniss im Laufe der Zeit undurchsichtig, schmutzig, rissig, und zieht sogar oft die Farbschicht in Mitleidenschaft, so dass ein Abnehmen unvermeidlich wird. Dies sei, sagt Pettenkofer,[1] nach der Meinung aller Restauratoren eine gefährliche Operation, und er fährt fort: „Um ein Bild nicht zu verputzen, gehören sehr erfahrene geweihte Hände dazu. Ich fragte einst drei renommirte Restauratoren, jeden einzeln, welches zuverlässige objektive Kennzeichen sie hätten, wenn sie Firniss abnähmen, wo dieser aufhöre, und wo die Farbe oder das Gemälde anfange. Alle sagten mir, dass es, um diese Grenze richtig zu finden und einzuhalten, keinen exakten Maßstab gäbe, bei jedem Gemälde sei es wieder etwas anderes; was hier entscheiden müsse, sei ein auf viele Erfahrung gegründeter praktischer Blick, der wieder wesentlich Gefühlssache sei. Jeder einzelne versicherte mir, *er* besitze die nötige Erfahrung und das richtige Gefühl, aber die anderen hätten leider schon viele Gemälde zu Grunde gerichtet, weil sie diese Eigenschaft nicht im nötigen Grade besäßen.“

Dem gegenüber möchte ich behaupten, ein Mittel gefunden zu haben, das es nicht mehr Gefühlssache sein lässt, sondern in einem einfachen physischen Prozess gipfelt: im Krepirenlassen des Firnisses.

Es ist merkwürdig, dass gerade unser großer Bahnbrecher auf dem Gebiete der Bilderhygiene nicht auf das Mittel verfallen ist, da doch auf seinem Regenerirverfahren der Hauptprozess beruht. Und es ist doch eine so unschädliche Weise, den Firniss zu entfernen, dass auch hier seine Worte gelten können, die weingeisthaltige Luft sei das allergelindeste Mittel auch hierfür. Ich möchte das Mittel ein physisches nennen im Gegensatz zu den mechanischen, welche bisher bestanden, und die leider noch zu oft von so und so viel Restauratoren in ganz unverantwortlicher Weise angewandt werden, weil sie zu träge sind, auf der von Pettenkofer angegebenen Bahn weiter zu schreiten, oder überhaupt sich in seine Methode zu vertiefen. Wer mit Galerien, besonders der Kleinstaaten oder Städte, Fühlung hat, wird bald die Ignoranz und Obscuranz der sogenannten Restauratoren kennen lernen. Es sind meist *Maler* und zwar solche, die es kaum weiter als bis zum Kopiren gebracht haben und die, um ihr Dasein zu fristen, nebenbei restauriren. Ihre Methoden, wenn überhaupt von solchen die Rede sein kann, sind meist höchst sonderbar und beruhen im günstigsten Falle auf des alten Lucanus Wissenschaft.[1] Ihre Mittel sind Putzwässer nach schärfster Art, und wenn dies nicht hilft, wird der Lack und die dicke Ölschicht, die meist der unsinnigen Idee, das Bild

1) Über Ölfarbe und Konservirung der Gemäldegalerien. 2. Aufl. Braunschweig 1872. S. 13.

1) Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde etc. Halberstadt, Helm's Verlag.

müsse mit Öl genährt werden, ihr Dasein verdankt, mit dem Messer abgeschabt. Einer solcher Herren sagte mir einst, er habe auch einmal das Pettenkofersche Verfahren mit den Spiritusdämpfen angewandt, es sei ihm aber zu gefährlich gewesen, das Bild so lange über die *brennende Spiritusflamme* zu halten. (!)

Da nun die bisherigen Abnahmearten des Firnisses auf den Angaben von Lucanus beruhen, so mögen zunächst die Methoden hier kurz geschildert werden. Es ist erstens die trockene, d. h. man reibt den Lack an, bis er zu Staub gerieben heruntergeht, oder zweitens die nasse, die in den schärfsten Mitteln vom Alkohol bis zur Salzsäure besteht, mit denen der Lack erweicht und abgelöst wird. Sehr naiv bemerkt hierzu Lukanus im IV. Teil, S. 115: „Sind Farbstellen defekt etc., *ganze Farbstellen* oder nur einzelne Lasuren *verwaschen*, so beginnt ein neuer, der letzte Teil der Restauration, mit Farbe und Pinsel.“ Als ob sich ein verputzter van Dyck so leicht mit Farbe und Pinsel wieder herstellen ließ!

Bei beiden Verfahren ist das bedenklich, dass die Ölfarbschicht dabei in großer Gefahr schwebt; denn beim ersteren werden Lasuren etc. leicht mit abgerieben, beim letzteren greifen die scharfen Ätzmittel ebenso die Farbe an wie den Lack und wird somit der *Eid*, den eigentlich jeder Restaurator vor Inangriffnahme einer Restaurirung ablegen sollte: *nichts wegnehmen und nichts hinzusetzen zu wollen*, gebrochen. Nun führt Lucanus noch an, S. 67 seines Werkes: Welsch schreibt vor, um Firniss und Schmutzdecken abzunehmen, solle man die Bilder in horizontaler Lage wiederholt mit Weingeist betupfen und sobald der Firniss erweicht ist, denselben mit Wasser abspülen.

Lucanus hat dies nicht verstanden und doch liegt in der Verbindung des Wassers mit erweichtem Lack das einfachste Mittel. Erweicht man nämlich den Lack langsam mit Hilfe der Pettenkofer'schen Alkoholdünste und lässt ihn schichtweise mit Wasser krepiren, so hat man es vollständig in der Hand, viel oder wenig von dem Lack herunterzunehmen, was bei der mechanischen Reibung oder ätzenden Mitteln gar nicht möglich ist. Ich möchte fast sagen, Pettenkofer's Behauptung, man könne nicht wissen, wo Lack aufhört und Farbe anfängt, widerlegen zu können. Ich rede selbstverständlich nur von älteren Bildern. Hier bedarf es nämlich nur kürzerer Zeit der Spirituseinwirkung, um den Lack des Bildes zu erweichen und flüssig zu machen, während die Ölfarbe erst nach Stunden, ja Tagen weich wird, so dass beim Abnehmen des Lackes diese vollständig intakt bleibt. Ja man kann sogar dadurch, dass man die Spiritusdämpfe noch kürzer wirken lässt, nur immer die obere Schicht des Lackes erweichen und abnehmen und es so nach und nach dahin bringen, dass die letzte Schicht des Lackes ganz dünn auf dem Bilde bleibt und somit die Farbschicht gar nicht von dem Verfahren berührt wird.

Das Abnehmen des im Pettenkofer'schen Apparat weich oder flüssig gewordenen Lackes geschieht nun einfach mittelst eines nassen, nicht triefenden, weichhaarigen kurzen Pinsels oder eines Schwammes, mit dem man ganz behutsam über das Bild fährt, oder wenn man überhaupt das Bild nicht berühren will mittelst Abgießens mit lauwarmem Wasser.

Der erweichte Lack krepirt sofort, d. h. er wird weiß und mehlig, sobald Wasser dazu kommt, er verliert seine Konsistenz vollständig (Pettenkofer 40—41) und kann nach dem Trocknen mit einem feinen Staubpinsel heruntergewischt werden. In die Praxis übertragen, würde sich die Handhabung ungefähr so bewerkstelligen lassen:

Man reibe das Bild, von dem der Lack heruntergenommen werden soll, zunächst einige Tage vorher mit weißem Vaselinöl oder besser mit einer Mischung von diesem mit Kopaivabalsam und ätherischen Ölen (Phöbus A von H. Schmincke & Co., Düsseldorf) ein, damit sich die Ölfarbe an Fett (*nicht* Öl) sättigt und kein Wasser aufnehmen kann. Dann befestige man das Bild (Gemälde nach außen) an den Deckel einer flachen Kiste, schließe die Kiste, nachdem man auf dem Boden in ganzer Fläche ein Tuch (oder Löschpapier), mit Alkohol getränkt, gelegt hat. Nach kurzer Zeit wirkt der Alkoholdunst auf die oberste Schicht des Lackes und macht sie weich, nun nehme man einen nassen feinen kurzhaarigen, möglichst breiten Pinsel oder einen Schwamm und wische behutsam über das Bild an allen Stellen hinweg. Man wird sofort die obere Lackschicht als klebrige Masse am Schwamm haben. (Bei größeren Bildern empfiehlt es sich, die Handhabung flächenweise vorzunehmen, mittelst einer flachen Schale $^1/_8$ voll Alkohol, die man unter die betreffende Fläche hält.) Dann trockne man sofort das Wasser, das noch auf dem Bilde sitzt, mit Fließpapier auf und lasse das Bild trocknen. Man vermeide dabei das Nasswerden der Leinwand hinter dem Bilde, weil sich dieselbe dadurch mehr als dienlich zusammenzieht und ein Reißen der Farbschicht verursachen kann. Nach einiger Zeit wird das Bild ganz weiß sein, d. h. der Lack ist vollständig krepirt und undurchsichtig. Den zu Staub zerfallenen Lack nehme man vorsichtig mit

einem weichen trockenen Lappen ab und lege das Bild nun nochmals über Spiritusdunst und lasse denselben wirken, bis das Bild wieder ganz klar geworden ist. Dann nehme man wieder Lack herunter mit dem nassen Pinsel und wiederhole alles so oft, bis entweder aller Lack entfernt ist oder doch nur noch so wenig auf dem Bilde, dass er nicht mehr stört. Dies kann man nach der jedesmaligen Einwirkung der Alkoholdünste sehen, dann lässt man die nasse Abreibung fort und das Bild so trocknen. Hierbei kommt es nun vor, dass die letzte Lackschicht, die noch auf dem Bilde sitzt, wieder an einzelnen Stellen verschlägt, was aber beim Neulackiren oder noch besser bei dem nun folgenden eigentlichen Regenerationsverfahren wieder vergeht. Man hat jetzt nämlich die Ölfarbschicht — falls sie nicht durch Einölen oder sonst schon früher verpatzt ist — in ihrer ganzen Frische und Zartheit vor sich und zwar noch wohlerhalten, denn weder Spiritusdunst noch Wasser haben schaden können. Man bestreicht nun abermals die Schicht mit Phöbus A oder einer Mischung von Vaselinöl ätherischen Ölen und Kopaivabalsam und legt das Bild nochmals in den Apparat. Nun bleibt es $1/2$ bis 5 oder mehr Stunden darin, natürlich unter Beobachtung, dass die Farbschicht nicht erweicht. Je älter ein Bild ist, desto schwerer kann es Schaden nehmen, je jünger, desto mehr Vorsicht ist anzuwenden: — dies gilt natürlich nur ganz im allgemeinen, denn die einzelnen Farben an und für sich haben ja auch wieder eine besondere Skala des Weichwerdens, bei der die dunkeln oben anstehen. Übrigens kann man das Verfahren auch bei den Bildern unseres Jahrhunderts anwenden, da der Firniss weit früher flüssig wird als die Farbe, und da das Wasser außerdem auf die Farbe eine ganz andere Wirkung ausübt, als auf den Lack; die erste erhärtet nämlich durch das Wasser, ohne sich wie der Lack zu zersetzen. Freilich ist es schlimm bei vielen Bildern, wo die Maler einfach, um mehr Leuchtkraft zu erzielen, Harzlacke in die Farben gemischt haben, — da ist Hopfen und Malz verloren. Ist ein Bild nun regenerirt, dann firnisse man nach geraumer Zeit (vier Wochen frühestens) und vermeide alle Alkoholfirnisse, noch mehr aber Ölfirnisse. Am besten ist ein Firniss aus 1 Teil Kopaivabalsam, 1 Teil Mastix und 1—2 Teilen französischem Terpentin. Diese Mischung hat allerdings ebenso viel Nachteile wie alle anderen, aber den großen Vorteil, dass sie sich mit dem angegebenen Mittel am leichtesten entfernen lässt.

(Schluss folgt.)

DER WETTBEWERB UM DIE BRONZE-THÜREN DES MAILÄNDER DOMES.

Im nächsten Jahre ist seit der Einlieferung der internationalen Konkurrenzarbeiten für eine neue Fassade des Mailänder Domes das erste Decennium verflossen. 1847 begannen die hochherzigen Stiftungen für die materielle Fundirung des Planes, vier Jahrzehnte später wählte das Urteil der Jury auf Grund des ersten Ausschreibens von mehr als 120 Bewerbern fünfzehn Meister für eine engere Konkurrenz, und schon im Oktober 1888 konnte dieselbe endgiltig entschieden werden: die Siegespalme trug der geniale Mailänder *Giuseppe Brentano* davon.

Wohl selten hat ein Wettbewerb Künstler, Kunstgelehrte und Kunstfreunde so erregt, wie dieser, aber — die hochgehenden Wellen haben sich bald geglättet. Brentano starb, bevor zur Verkörperung seines stolzen Werkes auch nur ein Stein gerückt worden wäre. Die Mailänder Kathedrale hat ihren Künstlern persönlich überhaupt wenig Glück gebracht. Das gilt von dem Schöpfer des ganzen Planes, dessen Name kaum jemals unbestreitbar festzustellen sein wird, und von den deutschen und französischen Meistern, die, angefeindet von den italienischen Bauleuten, meist voll Erbitterung von Mailand schieden, bis zu Pellegrini, der die heutige Fassade begann, und den — nicht nur deshalb! — mit Recht schon seine eigenen Zeitgenossen einen „Unglücksmenschen“ nannten. Unpersönlich gleichsam wird in dem Riesenorganismus dieses Baues der einzelne Künstler, aber dieser Organismus selbst, zu dessen Erhaltung alljährlich noch hundert Hände thätig sind, hat in sich eine selbständige Lebenskraft, die sich gebieterisch geltend macht, die vor allem gegen die ihm durch das diktatorische Machtwort Bonaparte's aufgezwungene Maske, die heutige Fassade, revoltirt. Und das wird nicht erfolglos bleiben. Brentano's Plan wird dereinst ausgeführt werden, und doch wohl in weit, weit kürzerer Zeit, als der vielhundertjährige Intervall, welcher den ersten Entwurf des Domes von der endgiltigen Vollendung des Kirchenraumes scheidet! —

Die letzten Monate haben hierfür eine denkwürdige Gewähr gebracht. Jene Stiftung von 1847 vom Grafen Giacomo Mellerio bestimmte hunderttausend Lire für *Bronzethüren* des *Hauptportales.* Die Portale vor allem waren es, welche die Preisrichter für die Arbeit Brentano's gewannen; ein Hauptteil der neuen Portale ist es, der jetzt die Frage der Erneuerung der Front wieder in Fluss bringt.

Im Mai vorigen Jahres wurde von der Dombauverwaltung ein Wettbewerb für *zwei eherne Thürflügel* des neuen *Hauptportales* ausgeschrieben. Ursprünglich wollte man diese Aufgabe unmittelbar einem Mailänder übertragen, doch führte ein Protest der Künstler auf den Weg der freien Konkurrenz. Seltsamerweise war

die Beteiligung an derselben trotzdem nur gering: nur zehn Arbeiten gingen ein. Dennoch hat sie ein bindendes Ergebnis gebracht: die Ausführung des Werkes wurde durch den Spruch der Jury vor kurzem dem Mailänder Bildhauer Prof. *Lodorico Pogliaghi* übertragen. Die Entwürfe der gemeinsam konkurrirenden Künstler *Muzio* und *Sozzi* ferner sind mit dem Geldpreise gekrönt, zwei weitere Preise für die Projekte des wohlbekannten Florentiners *Giuseppe Cassioli* und des Römers *Quattrini* in Aussicht genommen, und ein „Idea“ bezeichneter Vorschlag des Dombaumeisters *Cesa Bianchi* ist lobend der Beachtung empfohlen.

Diese ganze Konkurrenz geht über die lokalen Fragen weit hinaus und erheischt eine eingehende Erörterung, nicht nur im Hinblick auf ihren speciellen Zweck, sondern auch allgemeingiltig, als ein Zeugnis für die Leistungsfähigkeit der modernen italienischen Plastik. Deren Vertreter können ihre Beachtung gerade in Deutschland wohl wünschen, denn weitaus günstiger muss das Urteil über sie lauten, als nach Maßgabe der Werke, mit denen italienische Bildhauer unsere deutschen Kunstausstellungen in Berlin, München und Wien zu beschicken pflegen. In diesen trägt meist die Virtuosität der Mache über die echte Kunst einen ververhängnisvollen Sieg davon. Drastische Effekte und Posen wechseln mit technischen Bravourstücken ab, die neuerdings freilich nicht mehr auf die Wiedergabe verschleierter Frauenköpfe und reicher Damentoiletten, sondern auf eine impressionistisch nur aus größerer Entfernung wirksame, skizzenhafte Formenbehandlung ausgehen. Auch die modernste Denkmal- und Sepulkral-Plastik auf italienischem Boden selbst trägt, einzelne berühmte Werke abgerechnet, ein ähnliches Gepräge. — In dieser Mailänder Konkurrenzausstellung aber herrscht in den *Bildwerken* selbst — von dem selbstverständlich dem Marienleben gewidmeten Bildschmuck der Portale waren zwei Reliefs, die „Verkündigung“ und die „Anbetung der Könige“, im natürlichen Maßstab gefordert — ein völlig anderer Geist. Sieht man von einigen minderwertigen Versuchen ab, so ist anzuerkennen, dass keiner der beteiligten Meister seine Aufgabe leicht genommen und nur auf den Effekt gearbeitet hat, dass keiner dabei eine tüchtige Schule vermissen lässt. An der Spitze stehen zweifellos die beiden Künstler, welche auch das Urteil der Jury, allerdings in ganz ungleicher Weise, auszeichnet: *Pogliaghi* und *Quattrini*. Pogliaghi, durch seine Arbeiten für die Dome von Mailand und Como, viele Büsten, und seine historischen Kompositionen schon berühmt, ist Lehrer an der Mailänder Kunst-Akademie, und wenn einer zum Lehramt berufen ist, so er, der so musterhaft zu komponiren und zu modelliren weiß. Das heute so vieldeutige Wort „akademisch“ kann man auf seine Art nur im besten Sinne anwenden. An den klassischen Mustern der italienischen Renaissance geschult, ist sie formenschön, vornehm, und zeugt, fern jedem Sturm und Drang, von künstlerischer Reife. Das gilt auch von seinen beiden Konkurrenzreliefs, die sich stilistisch am meisten denen der älteren, nördlichen Thür Ghiberti's für das Florentiner Baptisterium nähern. Er vermag die große ihm nun übertragene Aufgabe in ihrem *bildnerischen* Teil mit Ehren zu lösen, ob freilich in einer Weise, die zur Begeisterung fortreißt, bleibt vorerst zweifelhaft; doch kann der Genius einer guten Stunde bei einem so tüchtigen Künstler vielleicht auch dies bewirken. — Dem bewährten älteren Meister ist der junge Römer *Quattrini* ebenbürtig an Schönheitsgefühl — ein großes Lob! — und auch an Stilgefühl — ein noch größeres Lob, zumal für einen modernen italienischen Bildhauer! Er ist vor allem ein Apostel echt weiblicher Schönheit und Anmut. Über seiner Maria erklingt auch ohne Gabriel und die Taube vernehmlich das „gratia plena!“ Jede einzelne der langgewandeten, Halleluja singenden Engelgestalten, mit denen er den Rahmen der Thürfelder füllt, ist von reizender Eigenart, und ihr Reigen in seiner Gesamtheit ragt über das, was die italienische Kirchen- und Sepulkral-Skulptur hierin sonst zu bieten pflegt, weit hinaus. Auch Quattrini's Technik ist vortrefflich. Er hat eine winzige, aber in der Ausführung geradezu meisterhafte Skizze der Brentano'schen Supraporte beigefügt. Das ist ein geborener Bildhauer! Allerdings für Marmorarbeit, und sein formal so feines Stilgefühl scheint ihm die rechte Berücksichtigung der Bronzetechnik bisher zu versagen. — In den meisten übrigen Konkurrenz-Skulpturen tritt eine gewollte Originalität hervor, die gelegentlich an Manier streift — bald eine zu absichtliche Einfachheit der Komposition und Zeichnung, wie bei *Cassioli* und mehr noch — wenigstens in den Einzelfiguren — bei *Sozzi*, bald eine malerische Überladung, wie in dem großen Reliefbild der „Anbetung der Könige“ von *Quadrelli*. Dieser hält seine Erzählung im Tone eines Tintoretto, jenen scheint die schlichte Innigkeit eines Fiesole vorzuschweben, aber sie gelangen dabei noch kaum zu der Kunstweise unserer Nazarener. Im ganzen bleibt jedoch der Eindruck auch dieser Arbeiten im Hinblick auf die für den *Bildschmuck* der neuen Portale zu Gebote stehenden Kräfte ein recht günstiger.

Allein dieser *Bildschmuck* ist ja nur ein *Teil* der hier geforderten Leistung. Für die rechte Lösung der ganzen Aufgabe bedarf es mehr, als nur einer Begabung für figürliche Plastik. Die Gesamtwirkung der neuen Thürflügel hängt in noch höherem Grade, als von ihrem Bildschmuck, von dessen *Anordnung* und *Verteilung* ab. Das hat auch die Jury selbst anerkannt. An die Spitze der drei Gesichtspunkte, von denen sie — etwas schematisch allerdings! — bei ihrem Urteil ausging, stellt sie die Forderung, dass die Arbeit „in ihrem architektonischen Wert, als gegliederte Komposition für mächtige Bronzethüren, befriedige, und stilistisch im Einklang stehe einerseits mit dem Stil des Domes, anderseits im

Speciellen mit den Steinportalen des Brentano'schen Projektes.“ Erst in zweiter Linie nennt sie den absoluten Kunstwert des Bildschmucks, in dritter die technische Fertigkeit. Die beiden Reliefs großen Maßstabes waren daher auch nur als Ergänzung der die Gesamtkomposition kennzeichnenden Entwürfe verlangt, welche die Konkurrenten teils in kleineren, plastischen, teils in gezeichneten Skizzen beibrachten. *Muzio* und *Sozzi* allein haben in dankenswerter Weise auch diesen Teil der Aufgabe in der Größe der Originale behandelt.

In der That beruht die Eigenart dieser Konkurrenz weit mehr auf dem kompositionellen Teil der Aufgabe, als auf dem Bildschmuck an sich. Hier muss zur Geltung kommen, was einst die Arbeit Brentano's, und mit ihr dann ja auch die gegenwärtige Konkurrenz veranlasst hat, was der Schöpfung Brentano's den Sieg brachte: die *stilistische Sprache des Domes selbst*, innerhalb welcher die *heutige* Front einen syntaktischen Fehler und formalen Missklang bedeutet. Brentano's Fassade will, soll und wird denselben beseitigen, und die eigenartige Melodie, welche den ganzen Bau durchtönt, mit harmonischen Akkorden eröffnen. Auch der Schmuck ihres Hauptportales also muss mit ihren Motiven in Einklang stehen.

Daher war die bei dieser Konkurrenz gestellte Aufgabe ganz anderer Natur, als diejenige, welche den modernen Monumentalbildhauer am häufigsten zu beschäftigen pflegt, vollends in Italien, dem Land der Denkmäler, wo jetzt bald jede Stadt und jedes Städtchen ein Monument Viktor Emanuel's und Garibaldi's besitzen wird, und die Friedhöfe sich in einen Statuenwald verwandeln. Kein Denkmal, kein Mal zum Gedächtnis an eine Person, oder an ein Ereignis galt es frei zu schaffen, in selbstgewählten Formen, sondern es erging an die Künstler das Herrscherwort der christlich-kirchlichen Kunst mit seiner zweitausendjährigen Tradition, die an der zu schmückenden Stätte selbst länger als ein halbes Jahrtausend ihres Amtes waltet.

Wer mit diesem Gedanken die Ausstellungsräume betrat, war enttäuscht. Nicht die Kunst des Mailänder Domes gab dort den Ton an, sondern lediglich die unserer eigenen Zeit. Nicht viel anders haben die meisten Konkurrenten ihre Aufgabe erfasst, als einen Wettbewerb um ein beliebiges Denkmal, für dessen ornamentalen Teil allgemeingiltig der gotische Stil vorgeschrieben war. — Die „Gotik“ des Mailänder Domes aber ist eine selbständige. Mit seiner kunsthistorischen Einordnung in das gotische Stilschema mühte und müht man sich vergeblich, indem man ihn bald mehr in die Reihe der nordischen, der französischen und deutschen, bald mehr in die der italienischen „gotischen“ Architektur rückt. In Wahrheit gehört er keiner von ihnen ausschließlich an, er ist vielmehr ein künstlerisches Individuum, dessen Eigenart am besten nur aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen abzuleiten ist. Dauernd haben die letzteren zu Kompromissen zwischen der nordischen Gotik und dem italienischen Geschmack gezwungen, dauernd aber erwuchs aus diesen eine selbständige, in sich ebenfalls folgerichtige, stilbildende Macht, die bei allen Schwankungen zuletzt stets den Ausschlag gab — bis zum Beginn der Fassade, bis zu den Tagen Pellegrini's, wo man beschloss, denselben Bau im Stil der eigenen Zeit, des Barock, zu vollenden, für welchen selbst ein Bramante die der Renaissance sonst so verhasste Gotik als einzig richtige Ausdrucksweise bezeichnet hatte. — In diese *individuelle* Gotik des Mailänder Domes also musste sich der Schöpfer der neuen Thüren einleben.

Diese Forderung wird im Grunde nur von einem einzigen der eingesandten Entwürfe, von dem des Architekten *Muzio*, der sich mit dem Bildhauer *Sozzi* verbunden hat, erfüllt, und auch nur in einzelnen Details, für welche besonders die plastische Dekoration der südlichen Domsakristei Motive zu teilweise recht glücklicher Verwertung bot. Leider ist an diesem Projekt die, wie die Begleitschrift bezeugt, sorgsam durchdachte Gesamtanordnung, wenigstens in der jetzigen Durchbildung, wenig harmonisch: das mächtige die ganze Breite des Thürflügels füllende Mittelbild mit den vier kleineren quadratischen Bildreliefs und dem Rahmenwerk organisch und ungesucht zu verbinden, ist den Künstlern bei aller Mühe nicht geglückt. Auch der augenfällige Versuch, zwischen der Mailänder Trecento-Gotik und dem Rahmenmotiv der Ghiberti'schen Thüren des Florentiner Baptisteriums einen Kompromiss zu schließen, bleibt ohne eine völlig befriedigende Lösung. Ebensowenig hat *Quadrelli* sein die ganze untere Hälfte der Thürfläche füllendes Hauptrelief mit dem Rahmen recht in Einklang zu setzen vermocht; bei ihm aber vermißt man bereits auch jene stilistische Sprache des Domes. Beide Projekte haben die unverhältnismäßig starke Betonung eines Hauptreliefs gemeinsam, und weisen dadurch am prägnantesten auf den Punkt hin, an welchem auch die meisten anderen Konkurrenten gescheitert sind. Sie alle wählen eine scharf durchgeführte Felderteilung, in dem sie die Thürfläche durch profilirte Stege in einzelne Kompartimente zerlegen: bald mit bald ohne Betonung des „Unten“ und des „Oben“, bald mit bald ohne selbständige Umrahmung am Rand, bald mit bald ohne Auszeichnung der Mitte, bald ferner durch eine mehr oder minder reiche gotische Architektur, bald nur durch ein sich gleichmäßig ausspannendes Netzwerk. Das letztere, aus schlicht quadratischen oder aus den wohlkekannten Rauten-Vierpass-Rahmen bestehend, wird überall seine traditionelle Zweckmäßigkeit bewähren, wo man sich begnügt, es getreu nach den traditionellen Mustern der italienischen Kunst anzuwenden, für welche die Portale des Florentiner Baptisteriums die berühmtesten Vorbilder bieten. Aber es gestattet dann keine Betonung einer einzelnen Stelle, einer einzelnen Scene. Gleichwertig

stehen die Relieffelder nebeneinander. Die Bilder *allein* bestimmen den Gesamteindruck; das Rahmenwerk dient nur dazu, sie einzufassen und von einander zu trennen. — Damit aber mochten sich die Konkurrenten nicht begnügen. Sie strebten fast sämtlich nach malerischem Wechsel des Rahmenwerks, nach verschiedenartiger Wertung der Bilder. Damit beginnen die selbständigen Versuche, damit heben die Misserfolge der Lösung an. — Dieselben bestehen besonders in unausgeglichenen Kontrasten zwischen Bild und Rahmen, zwischen Last und Stütze, und in krauser Vermischung von architektonisch aufgebauten und von netzartig ausgespannten Teilen. Fast überall schweift der Stil der Bildwerke vom Flachrelief bis zu Freifiguren — an sich gewiss kein Fehler, wohl aber bei dieser Aufgabe unerwünscht, da die Lünette und der Giebel des Brentano'schen Entwurfes auf das allerreichste mit Marmorskulpturen, Hochreliefs und Statuen geschmückt ist, und die Bronzethüren diesen in der Gesamtwirkung unterzuordnen sind. Oft spürt man deutlich, wie das Bestreben des Künstlers, originell zu sein, oder aber auch nur eine einzelne „tote“ Stelle irgendwie zu füllen, ihn zu stillosen Formen verführte. Da wird in den Thürflügel eine zweite, selbständige Portalwandung hineingebaut; da wird den quadratischen Feldern in der Mitte eine selbständige Zierarchitektur vorgeheftet; da bekrönt ein Baldachin figurenreiche Reliefs (!), da steigen üppig detaillirte Bogen ganz unvermittelt von den Seitenrändern des Rahmenwerkes auf. Im ganzen fehlt die architektonische Zucht. Auch noch in einem andern Sinn! Die meisten Konkurrenten verwechseln diese in gewaltiger Größe auszuführenden Bronzethüren mit einem winzigen Werk der Goldschmiedekunst. Fast alle diese Arbeiten wären für einen Reliquienschrein vortrefflich geeignet, während sie als Pforten zu einer der mächtigsten Kathedralen der Welt bei allem Aufwand zu kleinlich gedacht sind. Ein Zug von kunstgewerblicher Kleinkunst geht durch die Entwürfe, es fehlt ihnen die echt monumentale Größe.

Und gerade diese beiden Mängel zeigen die skulpirten Kirchenthüren, welche die Kunstgeschichte aus der romanischen und gotischen Epoche nennt, am wenigsten. Es war ein sehr glücklicher Gedanke des an letzter Stelle von der Jury ausgezeichneten „Konkurrenten“, dieselben in übersichtlicher Form zusammenzustellen. *Cesa Bianchi* hat auf mehreren Tafeln in einer Fülle von eigens für diese Konkurrenz gesammelten, z. T. neuen Abbildungen eine Übersicht über die Entwicklung des bildlichen Thürschmuckes von den ältesten Zeiten bis zur Renaissance zu geben versucht: eine übrigens für die allgemeine Kunstgeschichte sehr wertvolle Kollektion, welche zur Lösung der Aufgabe ein vortreffliches, anregendes Studienmaterial bietet. Aber auch zu dieser Lösung selbst macht er einen überraschenden Vorschlag. Derselbe geht von den berühmten Reliefs an den Pfeilern der Fassade des Domes von Orvieto aus. Dort sind die zahlreichen kirchlichen Reliefs und Figuren bekanntlich nicht durch strenge Umrahmung nach Feldern geschieden, sondern sie fügen sich in das graziös emporsteigende Rankenwerk, welches nach dem Motiv des aus der Wurzel Jesse erwachsenden Stammbaumes Christi gebildet ist. In einer in großem Maßstab ausgeführten Reproduktion des dritten, Scenen aus dem Leben Mariä und Christi enthaltenden Pfeilers deutet Bianchi seine „Idea“ für den Schmuck der neuen Thürflügel an. Dieselbe ist zweifellos höchst geistvoll und hat sowohl äußere, als auch innere Gründe für sich. Zunächst wird der materielle Aufwand hier geringer, und der Reliefschmuck der Bronzethüren läuft dabei nicht mehr Gefahr, mit der üppigen Steinplastik der Sopraporte unrechtmäßig zu rivalisiren. Auch das einzelne Bild drängt sich hier nicht mehr ungebührlich vor, sondern behält den echt dekorativen, im wahren Sinne des Wortes „ornamentalen“ Charakter. Und auch der Natur des Materiales trägt dieser Vorschlag Rechnung.[1] Es liegt kein zwingender Grund vor, für einen bronzenen Thürflügel die gleiche, strenge netzartige Felderteilung durch mehr oder minder architektonisches Rahmenwerk zu wählen, welche für die Reliefs hölzerner Thürflügel, oder für die Bilder eines Glasfensters technisch geboten ist — ebensowenig, wie es etwa für unsere Tapetenmuster notwendig ist, sich stets der in der Weberei technisch bedingten Felderteilung zu bedienen. Der bronzene Thürflügel kann in einem Stück gegossen, oder doch aus wenigen Stücken zusammengesetzt, füglich auch als freie Bildfläche mit leichter, organisch entwickelter Gliederung behandelt werden. Dass der Gedanke eines solchen „albero mistico“, der die einzelnen von Bianchi in einer Beischrift sinnig gruppirten Scenen und Gestalten der Heilswahrheit gleich dem Versbau eines Gedichtes verbinden soll, einen hohen poetischen Reiz hat, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Nur muss ihm dann auch der Charakter des Bildschmuckes selbst entsprechen. Auch dafür hat Bianchi den Weg zu weisen versucht, indem er uns teils aus dem Skulpturenschatz des Mailänder Domes, teils von den Reliefs des Orvietaner Pfeilers einzelne Proben in prächtigen Nachbildungen vor Augen stellt. Dabei zeigt sich zwischen den durch fast ein Jahrhundert geschiedenen Bildwerken eine eigenartige, innere Verwandtschaft. Begreiflich genug! Das Verbindungsglied bildet hier der *allgemeine Geist* der *Trecento-Kunst,* aus der es tönt wie ein Nachhall an die Hymnen des heiligen Franz von Assisi und an die Sprache Dante's. Einen Wiederhall daran enthält auch diese „Idea“ Bianchi's selbst, die so recht aus dem Geist der christlich-kirchlichen Kunst des Mittelalters geboren ist, und schon an sich

1) Beiläufig sei hier erwähnt, dass sich eine ähnliche Verbindung von Figuren und Rankenwerk auch am Sockel des berühmten Bronzekandelabers des „Albero della Vergine“, im Mailänder Dom selbst findet.

über den Bildschmuck der neuen Pforte die der mystisch-feierlichen, märchenhaften Sprache des Domes angemessene Stimmung breiten könnte. Gleichwohl kann und will Bianchi's Vorschlag offenbar lediglich als eine *Anregung* in diesem Sinne dienen, als eine feinsinnige Mahnung an das, was dem Schöpfer der neuen Pforte vor allem not thut: ein intimes Studium der Trecento-plastik des Domes selbst, ein hingebendes Lauschen auf die stilistische Sprache seines Riesentextes. In diesem ist allerdings kein anderer so belesen, wie Bianchi selbst, der seit fast zwanzig Jahren alle künstlerischen Restaurationsarbeiten des Domes leitet, und in seinem eigenen Schaffen — es sei an das Gegenstück zur „Guglia" Omodeo's am Dom und an den Ausbau und vor allem an die meisterhafte Innendekoration der altromanischen Kirche *S. Babila* in Mailand erinnert — ein bewundernswertes Einleben in den Geist mittelalterlicher Kunst beweist. Es ist auffällig, den Dombaumeister nicht in der Reihe der Jurors dieses Wettbewerbes zu finden,[1]) aber er hat auch als Konkurrent durch seine eigene Arbeit anticipirend das treffendste Urteil über die übrigen Entwürfe gefällt. Es fehlt denselben das, was man ihrer Vorgeschichte nach von ihnen am ehesten fordern muss: die innere Verwandtschaft mit dem Stil des Domes und mit dem in diesem individuell gefassten Geist echt mittelalterlicher Trecentokunst. Vielleicht vermag Pogliaghi bei seiner endgiltigen Schöpfung diesen, der Mahnung Bianchi's folgend, zu wahren, auch ohne den seiner eigenen Kunst einzubüßen. Nur dann wird er als der rechte Meister erscheinen, der berufen ist, das Werk Brentano's und mit diesem die Vollendung des Mailänder Domes zu beginnen!

ALFRED GOTTHOLD MEYER.

DENKMÄLER.

*** *Ein Denkmal für den Theaterdichter Emil Augier* ist am 17. November vor dem Odeontheater in *Paris* enthüllt worden. Es ist ein Werk des Bildhauers *Barrias* und besteht aus der Porträtbüste Augiers, die auf einer Pyramide von rosenfarbenem Marmor steht. Daran befinden sich zwei Frauengestalten, die eine, auf einer Bronzeunterlage ruhend, ist Clorinde, die Heldin von Augiers Drama „L'Aventurière", die andere aufrecht stehend, die den Namen Augiers in den Marmor einzugraben scheint, verkörpert die Komödie.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Das Landesausstellungsgebäude in Berlin* wird für die Zwecke der internationalen Kunstausstellung 1896 unter Leitung des Geh. Rats *Ende*, des jetzigen Präsidenten der Akademie, umgebaut. Wie vor zehn Jahren, wird eine historische Abteilung eingerichtet werden, die in dem apsisartigen Anbau an das Hauptgebäude untergebracht werden soll. Der vordere Hauptteil wird die Ausstellung von neuen Kunstwerken aller Länder aufnehmen.

A. R. *Die königliche Akademie der Künste in Berlin* hat zu Ehren ihrer drei Mitglieder *Andreas Achenbach, Adolf Menzel* und *Julius Schrader*, die in diesem Jahre ihr achtzigstes Lebensjahr erreicht haben, eine Ausstellung im Akademiegebäude veranstaltet. Bei der Beschränkung der für Ausstellungszwecke verfügbaren Räume mussten die Veranstalter der Ausstellung von vornherein darauf verzichten, ein erschöpfendes Gesamtbild des Schaffens der drei Meister zu geben. Von Andreas Achenbach sind nur 33 Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen, von Julius Schrader gar nur 18 aufgebracht worden. Sehr reichhaltig und vielseitig ist dagegen Adolf Menzel vertreten, auf dem sich in diesen Tagen das Hauptinteresse konzentrirt. In 180 Ölgemälden, Ölskizzen, Gouache- und Pastellmalereien, Zeichnungen und Studien jeglicher Art und Technik wird dem Besucher ein Einblick in das vielgestaltige Schaffen des Meisters und seine enorme Fruchtbarkeit gewährt, und selbst dem Menzelkenner begegnet hier manches Studienblatt, das er zum erstenmale sieht. Ein sehr merkwürdiges Bild, eine nur halb vollendete Ölskizze, erscheint sogar hier zum erstenmale in der Öffentlichkeit, der sie der Künstler bisher aus leicht begreiflichen Gründen vorenthalten hat. Sie stellt das Leichenbegängnis der Märzgefallenen von 1848 vom Berliner Gensdarmenmarkte aus dar. Wir werden in der nächsten Nummer der Chronik noch ausführlicher auf die am 23. November eröffnete Ausstellung zurückkommen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Die freie Künstlervereinigung in Berlin*, die vor drei Jahren aus Anlass des „Falles Munch" von 107 Mitgliedern des „Vereins Berliner Künstler" gegründet worden ist, hat am 11. November ihre Jahres-Hauptversammlung abgehalten. In den Vorstand wurden gewählt die Maler Professor A. v. Heyden, Max Liebermann, Willi Döring, Alex. Schmidt-Michelsen, A. Normann, Ernst Hausmann, Prof. Ludwig Dettmann. Diese Fraktion des „Vereins Berliner Künstler" verfolgt den Zweck, „auf jede Art dafür zu wirken, dass die Beziehungen der Berliner Künstlerschaft zu den Künstlerschaften in und außerhalb Deutschlands in einer für das Berliner Kunstleben förderlichen Weise gewahrt und gekräftigt werden und dass jedes individuelle künstlerische Schaffen sein Recht finde."

VERMISCHTES.

*** *Zur Erinnerung an den 80. Geburtstag Adolf Menzels* hat Prof. *Max Koner* von der Akademie der Künste in Berlin den Auftrag erhalten, das Bildnis des Meisters für die Akademie zu malen. Nach Vollendung des Bildes wird sich Koner nach Düsseldorf begeben, um dort in gleichem Auftrage *Andreas Achenbach* zu porträtiren. — Der „Verein Berliner Künstler" hat beschlossen, den 8. Dezember durch ein Fest mit lebenden Bildern zu begehen, an dem der Kaiser teilnehmen wird.

ZEITSCHRIFTEN.

Le journal des arts. 1895. Nr. 68.

Le Centenaire de la Lithographie 1795–1895. — Bulletin des Expositions et des Ventes. — Informations. — L'Exposition de Bordeaux. — Exposition de Tourcoing. Acquisitions. — Revue rétrospective des Ventes: J. Pils. — Stampt. — De Beaufort. — Van Valehren. Van Wadenoyen. — Bulletin des Concours et Expositions. Union des Femmes peintres et sculpteurs: Règlement d'exposition. — Grands Magazins du Louvre: Programme des Concours. — Villa de Tunis: Règlement d'exposition. — Nécrologie: Aug. Constantin; Butor; E. P. Loftus Brock.

---

1) Die Jury nennt folgende Namen: Marchese *Emilio Visconti-Venosta* Präsident der Akademie der Brera, Marchese *Carlo Ermes Visconti*, Präsident der Dombauverwaltung, die Architekten *d'Andrade, Camillo Boito* und *Landriani*, die Maler *Maccari* und *Cavenaghi* und die Bildhauer *Butti* und *Secchi*.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 8. 12. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ABNAHME ALTEN FIRNISSES VON ÖLGEMÄLDEN MITTELST REGENERIRENS UND WASSER.

VON DR. *BÜTTNER-PFÄNNER ZU THAL.*

(Schluss.)

Was wir im vorigen Teile auseinandergesetzt haben, gilt zunächst nur von Harzfirnissen. Ölfirnisse sind weit schwerer zu entfernen, weil man hierbei keinen Unterschied in der Substanz mehr hat und höchstens noch ein solcher im Alter besteht. Jüngere Ölschichten lösen sich viel leichter und früher im Apparat als ältere. Man sollte daher sobald wie möglich an das Restauriren derjenigen Bilder denken, die in unserem Jahrhundert mit der total falschen Methode des „Nährens der Ölbilder durch Lein- oder Mohnöl" behandelt sind. Die Mittel nur sind schwieriger anzuwenden. Bei dem Harz hatten wir eine andere Wirkung der Alkoholdünste auf dieses als auf die Ölfarbe, letztere wurde überhaupt nicht angegriffen, hier haben alle Rezepte gleichen Einfluss auf Öllack wie auf Ölfarbe. Meine bisherigen Versuche sind leider noch zu keinem Endresultat gelangt, jedoch möchte ich sie mitteilen, um eventuell dadurch auch Anregung zu geben zum weiteren Studium. Ich habe nun dieselbe Prozedur angewandt wie beim Harzfirniss, nur statt Alkohol nehme ich ein Gemisch von 6 Teilen Terpentin, 2 Teilen Kampfer und 2 Teilen Chloroform, dessen Dünste ich gegen die Schicht wirken ließ. Den ersten Versuch machte ich mit einem wertlosen rissigen Bilde; ich ließ es eine ganze Nacht in der Kiste und bemerkte, dass beim Herunternehmen des Firnisses auch die Ränder der Risse stark in Mitleidenschaft gezogen waren. Die Dünste waren durch die Risse auch an die Ölfarbe gekommen und hatten diese erweicht. Um diesem Übel abzuhelfen, regenerire ich jetzt zunächst nach Einreiben mit Phöbus, wische das Bild, ehe ich die Kiste zuschließe, mit Wasser ab und trockne mit Fließpapier nach. Es bleibt in den Ritzen dabei immer noch genügend Wasser hängen, welches eine Wirkung direkt verhütet. Im übrigen muss man die Handhabung weit öfter wiederholen und wenn es auch nicht zu dem gleichen Resultat führen kann, wie bei Harzlacken, so ist es ebenfalls doch gesünder für die Bilder, als Putzwässer und Messer. Einen Fall möchte ich noch erwähnen, wo ich den Stein der Weisen gefunden zu haben glaubte. Ich hatte anfangs Alkohol und Ätherdünste angewandt, um auf die Öllackschicht einzuwirken und kam plötzlich zu dem Resultat, dass sich die ganze obere Lackschicht wie eine Haut vom Bilde herabziehen ließ und das Bild in vollster Frische vor mir lag. Ich triumphirte aber leider zu früh, denn Versuche an anderen Bildern misslangen ausnahmslos, so dass ich zu einer näheren Untersuchung der abgezogenen Haut überging. Da fand ich denn, dass auf einer *Harz*schicht mehrere Öllackschichten saßen. Durch die Alkoholdünste hatte sich die Harzschicht gelöst, die andere dagegen war noch fest und ließ sich so spielend abziehen. Eine gute Lehre daraus können die Maler ziehen, welche unfertige Bilder vor dem Weitermalen lackiren; bei einer später nötig werdenden Abnahme des äußersten Firnisses laufen die Bilder leicht Gefahr, dass auch der zwischen den einzelnen Arbeitsstadien sitzende Firniss loslässt und

sich die darüber gemalten Schichten als Haut abheben.

Eine weitere Erfahrung habe ich nun, um gleich hieran anzuknüpfen, mit den Übermalungen alter Bilder gemacht. Diese lassen sich mit dem Pettenkofer'schen Verfahren ebenfalls sehr leicht entfernen. Ist nämlich der Firniss abgenommen und wird das ältere Bild nach Einreibung mit besagtem Liniment den Alkoholdünsten weiter ausgesetzt, etwa sechs Stunden und länger, je nach der Widerstandsfähigkeit der alten Farbe, so werden alle späteren Übermalungen, und zwar je jünger desto früher, wieder weich. Sie lösen sich in einen weichen Brei auf und lassen sich mit Terpentin und Watte herunternehmen, ohne dass auch nur von dem Alten irgend etwas verletzt wird. Man muss selbstverständlich streng Obacht geben und von Zeit zu Zeit prüfen, wie weit die Prozedur vorgeschritten. Jedenfalls ist bei diesem Verfahren *sofort* ein Halt möglich, falls ja die alte Farbe mit erweichen sollte, indem man das Bild unberührt wieder trocknen lässt. Es wird in einer Stunde etwa wieder vollständig hart und unverändert sein, während sich bei den anderen Mitteln der Schaden erst immer zeigt, wenn es zu spät ist einzuhalten. Ich habe in München einmal einer Prozedur beigewohnt, wo bei einem Bilde Übermalungen durch Chloroform bearbeitet wurden; schließlich war so viel herunter, dass nachher noch dreimal so viel wieder neu übermalt werden musste und aus dem alten Meister ein neuer Restaurator geworden ist.

Zum Schluss möchte ich noch bemerken, dass Harz und Öllack leicht ebenfalls durch den Pettenkofer'schen Apparat konstatirt werden können, da der erste bei Alkoholdämpfen spätestens nach 15 Minuten weich wird, der andere erst nach Stunden.

Zum großen Glück kommt letzterer überhaupt weit seltener vor, so dass schon dadurch ein großer Teil der Bilder besser erhalten bleiben kann, falls eben überhaupt etwas Vernünftiges dafür geschieht.

SECESSION UND GLASPALAST IN MÜNCHEN.

Ein Nachtrag.

Seit einer Reihe von Jahren sind die Säle der britischen Kunst der Glanzpunkt deutscher Ausstellungen. So auch wieder in diesem Jahre, in welchem sie das Interesse derart absorbieren, dass für die anderen fremden Nationen nicht allzuviel übrig bleibt. Um so mehr, da die Franzosen nicht würdig genug vertreten sind und alle übrigen durch Abwesenheit glänzen.

So sind die Italiener z. B. in der Secession nur durch *Segantini* vertreten; der Schilderer der schneidend klaren Alpenluft begiebt sich diesmal auf das Gebiet der Mythe, indem er die Gestalten von gespensterischen Kindermörderinnen nach einem alpinem Märchen, wohl buddhistischen Ursprungs, malt. Auch einiger geschickten Pastelle von *Rietti* sei dabei gedacht. Von den Schweden ist am bemerkenswertesten *Liljefors'* große „Auerhahnbalz", die für die Pinakothek angekauft wurde und diese Auszeichnung als eine der reifsten und schönsten Schöpfungen des Künstlers verdient. Der Norweger *Thaulow,* bei uns ein häufig und stets gern gesehener Gast, hat zwei kleine Perlen da, beides Seestücke, das eine davon im Mondschein, von solch hohem poetischen Reiz und verblüffender Einfachheit der Malerei, dass ich mich kaum entsinne, jemals etwas Anziehenderes von ihm gesehen zu haben, obgleich es zwei ganz anspruchslose Bildchen waren, die das liebe Publikum geflissentlich übersah. Dänemark ist im Wesentlichen durch *Kroyer* vertreten, über den nichts Neues zu sagen ist, da es bekannt, dass er zu dem vornehmsten Anreger für die koloristischen Bestrebungen der Deutschen geworden ist. Das eine seiner Bilder trägt die Jahreszahl 1883. Es muss beschämen, wenn man sieht, wie hoch die delikate Farbenanschauung bei den Dänen damals schon gediehen war, verglichen mit der öden Trübe, die in jenen Jahren bei uns noch allgemein herrschte. Derjenige, welcher weiß, was diese Spanne Zeit in der Malerei zu bedeuten gehabt hat, wird verstehen, was es heißt, dass jenes Bild schon ganz in unserm heutigen Sinne *modern* gemalt ist.

Ziemlich zahlreich und am harmonischsten, wie stets, sind die Niederländer. Aber es ging uns auch mit ihnen, wie stets: ich hab sie nicht recht betrachtet, bis ich die übrige Ausstellung schon auswendig kannte; und dann — dann fand ich, dass ich die Niederländer doch eigentlich schon genügend gesehen hätte. Dabei sind sie, im Grunde genommen, durchweg vorzüglich. Aber sie bleiben sich so gleich, dass sich die geringen Unterschiede in ihren Bildern im Gedächtnis verwischen und das Gesicht der Säle in jedem Jahr genau dasselbe ist. Ich glaube, dass diejenigen, denen nur in der feuchten Salzatmosphäre der Dünen ganz wohl ist, dort stets ihr helles Entzücken finden, — ich muss meine Unfähigkeit dazu erklären. Das gilt alles in höherem Grade von den Holländern als den Belgiern, welche zum Teil mehr zu Paris zu zählen sind als zu Brüssel. So *Emile Claus,* der in seinen brillanten Darstellungen des Lichts mit den geschicktesten Experimenteuren Frankreichs konkurrirt, aber abgeschlossene Leistungen, keine Experimente vorführt. Auch *Francis Nys* geht mit seinem „Vollmond" interessante Wege. Am meisten von sich reden gemacht haben dies Jahr zwei Künstler, die häufig zusammen genannt worden sind, ohne, für mein Empfinden, viel Zusammengehörigkeit zu zeigen: *Leem-*

peels und *Khnopff.* Der erstere scheint mir ein Maler, dessen Begabung dahin zielt, den Menschen in kräftiger Weise wiederzugeben, sich dabei liebevoll in altmeisterlichem Angedenken in tausend Details zu vertiefen, ohne jedoch sein künstlerisches Ziel zu verlieren. Aber seine Handschrift deutet auf viel zu viel derbe Weltfreudigkeit, um übersinnlich zu wirken, wie es doch sein Bild „das Schicksal und die Menschen“ offenbar thun soll, auf dem sich hunderte von Händen einem als strahlende Sonne am Himmel erscheinendem Gottesantlitz entgegenstrecken. Man vergisst dabei die gute Malerei — fette Malerei wie Muther sagt — zu wenig. Und so segelt das Bild wohl mehr als Kuriosität, denn als Kunstwerk, das allein ästhetische Befriedigung gewährt. Ganz anders Fernand Khnopff, der ein echter Mystiker von Geblüt ist, das sich in keinem Strich verleugnet; mag er uns nun eine Ecke seines Ateliers mit einer Figur als schlichten Naturausschnitt vorführen, wie er es in seinem „der blaue Flügel“ thut, oder eine traumhafte Erscheinung malen („Vielleicht“), nirgends kann er seine Handschrift verstellen, die allem, was er schafft, ein seltsam rätselhaftes Fragezeichen aufprägt. Gerade an dem erstgenannten Bilde kann man es sehen, wo er nichts anderes als ein Stück Natur giebt, dass ihm gefiel und das er allerdings auch so malte, *wie* es ihm gefiel. Und das entzückende Kunstwerk, das dabei herauskam, nehmen die Leute ganz allgemein so, als sei es nur gerad zum Nüsseknacken da; wer Khnopff kennt, weiß, dass er nie daran denkt, aus seinen Bildern einen Scherz à la „wo ist die Katz?“ zu machen.

Gerade wie sein Bild in der Pinakothek: „I lock my door upon myself.“ Ja, wer es nicht weiß, dass solche Augen unlösbare Rätsel aufgeben, der soll es nicht versuchen, den geistigen Inhalt des Bildes zu extrahiren, sondern sich in Gottes Namen mit Genuss Eberle's „Verspätetem Mittagessen“ zuwenden.

Khnopff leitet zu England hinüber. Seine Profile haben englischen Typus, in England liegen die Keime seiner Kunst.

Wenn es irgend woher wie ein Stück Renaissance wehte, so kommt diese Brise über den Kanal. Wer nur etwas Witterung dafür gehabt hat, wusste das auch in Deutschland schon seit Jahren, aber jetzt wird diese Erkenntnis so allgemein, dass schon viele stets negierende Köpfe von einer überhand nehmenden Anglomanie reden, gegen die sie Front machen müssten.

Thatsächlich ist jetzt die lebensfähige Natur der Engländer wieder die erste, die auf die Prinzipien der alten Meister: „Hand in Hand gehen der Kunst mit dem Handwerk“, „die Kunst dem Volke“, zurückzugehen scheint. Das ist gerade in Deutschland in der letzten Zeit bereitwilligst anerkannt worden und man versucht davon zu lernen, wenn auch bei uns das Gegebene ganz anders ist. Der Reichtum in England spricht dort das entscheidende Wort und lässt künstlerische Bestrebungen eine breitere Basis gewinnen, als bei uns, wo drei Viertel aller freien künstlerischen Regungen durch Armut im Keime erstickt werden. Wohlverstanden: die intimen Bestrebungen, nicht die Galerieankäufe, die bei uns vielleicht größer sein mögen. Aber eine jede Kunst verschmachtet im Sande, wenn sie von „staatlicher Hilfe“ leben soll. Nur ein reges und warmes Interesse im ganzen Volke vermag sie zu fördern und dies geschieht scheinbar in England; wenigstens wüsste ich nicht anderswo schon eine so ehrliche, dem Bedürfnis entsprossene und von ausgesucht feinem Geschmack getragene Kunst gesehen zu haben. Wer macht ihnen ihre vornehmen Porträts nach? Seit Gainsborough's Tagen sind die schönsten Frauenbildnisse in England gemalt worden und auch heute noch können sie stets allen als Vorbilder dienen für äußerste Vornehmheit der Auffassung und souveränes Beherrschen des Malerischen. Das ist mir besonders jetzt wieder aufgefallen, als ich englische und französische Bildnisse dicht nebeneinander hängen sah. Hier Raffinement, dort Vornehmheit. Leider haben einige der besten Bildnismaler nicht ausgestellt; Sargent, Shannon fehlen ganz. Dafür schickt *Whistler* eine ausgesucht schöne Arbeit, ein Damenporträt in jenem feinen bräunlichem Dämmerton, in dem er wie gewöhnlich die Formen auflöst, die trotz alledem, ja vielleicht gerade deshalb die Person ganz meisterhaft knapp charakterisiren. *Salomon* geht in seinem „Herrenporträt“, das die goldene Medaille erhielt, andere Wege, giebt jedoch auch eine vorzügliche Arbeit. Dabei sei noch der ausgezeichneten Porträts des Deutsch-Engländers *Georg Sauter* gedacht. Das Charakteristische der diesjährigen Beschickung liegt jedoch nicht in Porträts, sondern mehr in freien poetischen Dichtungen, wie sie besonders für Englang typisch sind. Vor allem lernen wir ein bekanntes Bild von *Burne Jones* kennen, das die Begriffe der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörpert und eines der schönsten Proben seines Werkes ist, das uns wie das Hohelied auf englische Jungfräulichkeit anmutet.

Leighton, der Akademiker, bringt seine „Rizpah, die Mutter der Makkabäer“, die trotz Akademie und klassischen Mustern so viel lebensfähige Frische und individuelle Schönheiten zeigt, dass man ganz gern Deutschland solche Akademiker wünschte. In vielen ihm verwandt ist *Waterhouse*, der eine reizende Waldnymphe ausstellt, ferner zahlreiche dekorative Talente, wie *Crane* und *Fowler*, der sich meines Wissens dem deutschen Publikum zum erstenmal präsentirt und ebenso zart getönte wie gezeichnete Tafeln von wundervoller Reinheit der Empfindung bringt. Eines der schönsten englischen Bilder ist *Brangwyn's* „der wunderbare Fischzug“ in der Secession. Bekanntlich strebt Brangwyn in seiner Malerei eine breite flächige Wirkung an, die direkt an den Gobelin erinnert, erreicht in diesem Werke aber einen über alles kunstgewerblich-dekorative weithinaus-

gehenden, hochpoetischen Stimmungszauber, der den Vorgang in das Bereich des Wunderbaren rückt. Aber auch Maler der derben Wirklichkeit können die Briten sein, wie *Stanhope Forbes'* vorzügliche Arbeiten zeigen, deren eines — Pferde in einer Schmiede — noch nachträglich mit der großen Medaille preisgekrönt wurde. Nicht auf derselben Höhe wie sonst steht diesmal *Herkomer,* bei dessen großen „all beantiful in naked purity" die braune Farbe nicht zu dem Genuss der schönen Zeichnung kommen lässt. Auch seine vielbewunderten Ätzungen mit Pinselzeichnung haben oft einen rechten Stich ins Süßliche, während seine früheren Radirungen eher etwas Herbes hatten.

Und nun zu den malerischen Leckerbissen, den Schotten. Vor einem halben Jahrzehnt wusste man hier noch nichts von ihnen; seitdem ist sowiel Geistreiches und Albernes über sie geschrieben worden, dass man sich füglich schenken kann, ihr malerisches Glaubensbekenntnis von neuem festzustellen. Genug, dass man sich von neuem an dem schwellenden Akkord ihres brausenden Orgeltons berauscht, dessen musikalischer Wohlklang die Skala der kontinentalen Kunst auf reinere Harmonieen stimmen half. Es giebt auch schon Leute, denen die Schotten über geworden sind — doch meine ich, dass die jene entweder nie verstanden oder Novitätenjäger sind. Es soll ja gar nicht geleugnet werden, dass auch unter der Schar der Glasgower Meister viele mitlaufen, die das Äußerliche der Schule benutzen, um daraus Kapital zu schlagen — das ist stets so gewesen und wird überall stets so sein. Die Hauptsache ist, dass die *Maßgebenden* Künstler sind, die sich den Ersten unserer Zeit einreihen — und das vergeht nicht von heute auf morgen. Es ist auch durchaus kein Rezept, was Leute wie *Paterson* oder *Walton* groß macht, sondern eben nur ihr bedeutendes Können, das in der Stille reifte, ihr intimes Verhältnis zur Natur und der tiefe, poëtische Gehalt, den sie aus ihr zu ziehen verstehen. Und diese Faktoren sind den guten schottischen Künstlern alle im hohen Grade eigen.

Genug der Namen und Beschreibungen. Die Ausstellungen neigen sich dem Ende zu; heut fiel der erste Schnee, die Bäume schütteln weiße Flocken, welche zergehen, wenn sie den nassen Boden berühren. Es ist kalt und leer in den Räumen und ein Schauer des absterbendes Jahres geht durch die Säle.

Also auch diese Ausstellungen sind bald wieder etwas Gewesenes. Mein Gott, welche Fülle von Talent, welche Summe ehrlicher, fleißiger Arbeit schlossen sie ein! Welch' frühlingsfrohes Streben offenbarte sich hier und wie voll und üppig entsprosste die Saat dem Boden! Es müsste eine herrliche Ernte geben, wenn nun der Sommer der zweiten Renaissance doch käme. Doch wo ist der Nährboden, der diese Kunst erhielte? Wo ist das Arbeiterfeld, wo sie sich bethätigen könnte? Sollen es taube Früchte werden, die am Halm vertrocknen — oder wieder eine große Zeit, in der Künstler und Volk, Kunst und Handwerk Hand in Hand gehen und ein freieres Denken den gewaltigen Horizont der neuen Zeit erschließt? Nun das glückliche Säkulum, das den mächtigen Strom ins rechte Bett leite, damit er Schiffe und Schätze trage und nicht im Sande verrinne! Nun die Paläste und Hütten, die Treppen und Gärten, in denen die Kunst als frohe Gebieterin einziehe und herrsche und den Schulmeister hinaustreibe, der ein Jahrhundert hindurch den Bakel geschwungen! Dann wird auch das wieder kommen, um was man heute klagt: das Adagio des Tempo's, das Ausreifenlassen; das Hasten und Jagen wird in Misskredit kommen und die verklärte „Neue Kunst" wird Meisterwerke schaffen, vor denen das Lied alter Nörgler verstummen muss. Denn die Kraft ist frisch und jung und wird sich „das Recht der Lebenden" zu behaupten wissen.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.

BÜCHERSCHAU.

Das alte Wunderland *Ägypten* bildet den Gegenstand eines im Verlage der Gesellschaft „Kosmos" in Berlin erschienenen Prachtwerkes, welches der durch seine photographische Publikation über Spanien rühmlich bekannte Architekt *Max Junghaendel* in Verbindung mit drei der namhaftesten Ägyptologen der Gegenwart herausgiebt. Es ist eine Sammlung von 25 Heliogravüren nach den hervorragendsten Baudenkmälern und den schönsten landschaftlichen Ansichten Ägyptens, denen auch einige Bilder aus dem Volksleben beigegeben sind. Die technische Herstellung der heliographischen Tafeln ist von einer malerischen Vollendung in der zarten Abstufung der Töne, wie sie uns bisher noch nicht vorgekommen ist. Der beigegebene Text erscheint in drei Sprachen. Die deutsche Ausgabe desselben rührt von *Georg Ebers*, die französische von *G. Maspéro*, die englische von Rev. Canon *George Rawlinson* her. Kunst- und Altertumsfreunde werden in dem mit gediegenster Eleganz ausgestatteten Werke die gleiche Freude haben.

KUNSTBLÄTTER.

Die Gemälde-Galerie der Kgl. Museen zu Berlin im unveränderlichen Kohleverfahren, herausgegeben von Braun, Clement & Co., Dornach 1895. (371 Blatt, mit erläuterndem Text von W. Bode.) Fol.

Von der in Nr. 6 der Kunstchronik erwähnten neuen Publikation der Firma Braun & Co. ist unter obenstehendem Titel mittlerweile die erste Lieferung zur Ausgabe gelangt. Dass sie sich in würdigster Weise den früheren großen Galeriewerken aus Madrid, Petersburg, Dresden, Amsterdam etc. anschließt, ist bei dieser Firma selbstverständlich. Schon lange hat mancher von uns den Wunsch gehegt, das Berliner Museum, Europa's jüngste, aber auf vielen Gebieten so bedeutende Sammlung, in den wohlbekannten Kohledrucken ebenso als bequemes Studienmaterial zu besitzen, wie solches schon seit Jahren aus fast allen sonstigen hervorragenden Galerien vorlag. Dass es mit Berlin etwas länger dauerte, hatte insofern sein gutes, als die technischen Verfahren sich in der Zwischenzeit immer mehr vervollkommneten, und uns nun Reproduktionen geliefert werden

können, die an Treue des Details, an koloristischer Wahrheit so gut wie nichts mehr zu wünschen übrig lassen. So viel Anklang vor einigen Jahren das farbige Faksimile des Dürer'schen Holzschuher — und mit Recht — gefunden hat, der jetzt vorliegende Braun'sche Kohledruck mit seiner harmonischen Wärme des satten Tons, mit der zarten Wiedergabe des so wunderbar gemalten Haares, Bartes und Pelzwerks, steht dem Originale doch noch näher. Und so mit allen Bildern durchweg. Raphael's Terranuova-Madonna mit ihrem für photographische Wiedergabe gar nicht günstigen Kolorit, Palmavecchio's Frauenbildnis, Botticelli's Madonna mit den singenden Engeln: jedes Blatt wird der Eigenart seiner Vorlage vollkommen gerecht. Das seit einiger Zeit von der Generalverwaltung der Museen herausgegebene Kupferwerk über die Berliner Sammlung hat namentlich auch durch seinen gediegenen Text, dem Studium wesentliche Dienste geleistet; aber vergleichen wir z. B. die Radirung nach Franz Hals' „Amme mit Kind" mit dem Braun'schen Kohledruck, so ist doch nicht zu verkennen, dass letzterer uns die breite, markige Pinselführung des Meisters in der Figur der Amme, wie die Durchbildung der Details am Kleide des Kindes, noch in ganz anderer Weise nahe bringt. Der wissenschaftliche Wert der Braun'schen Publikation wird noch bedeutend erhöht durch den dem Werke beigegebenen Text. Geheimrat Bode selbst, dem die Berliner Galerie den seit zwei Jahrzehnten genommenen Aufschwung in erster Linie verdankt, hat sich der Mühe unterzogen, jede Nummer mit seinen Erläuterungen zu begleiten. An keine berufenere Feder konnten sich die Verleger in dieser Hinsicht wenden. Wer von dieser ersten Lieferung auch nur flüchtige Kenntnis nimmt, wird den folgenden mit berechtigter Spannung entgegensehen: unser kunsthistorisches Studienmaterial erfährt durch die neue Braun'sche Publikation eine ebenso willkommene wie wichtige Bereicherung. *Dr. C. RULAND.*

* *Die Firma J. Schmidt* in Florenz, bekannt durch Veröffentlichung einer Reihe trefflicher Farbenholzschnitte, bietet eine in farbiger Autotypie ausgeführte Nachbildung eines Reliefs von Andrea della Robbia da. Bildgröße 15[illegible] zu 53½ cm. Preis 1,50 M. Das Original befindet sich im Nationalmuseum zu Florenz.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Venedig. — Am 3. November fand unter Anwesenheit des Unterrichtsministers Bacelli, der eigens von Rom gekommen war, der feierliche Schlussakt dieser in ihren praktischen Resultaten überaus glücklichen Ausstellung statt. — Prof. Molmenti hielt die Schlussrede, auf welche der Minister antwortete. Abends veranstaltete die Stadtverwaltung ein glänzendes Bankett. Leider war der Exbürgermeister und zugleich Expräsident der Ausstellung, der Dichter Selvatico nicht zugegen, welchem man den ganzen Ausstellungserfolg verdankt. Er hatte bei den Kommunal-Neuwahlen seinem Nachfolger Platz machen müssen. — Doch sehen wir näher zu, wie die Ausstellung als solche abschloss. — Die Spesen für das Gebäude und dessen innere Einrichtung etc. betrugen 235000 Lire. Die Eintrittsgelder ergeben 240000 Lire, wozu noch 133000 Lire und sonstige Einnahmen kamen. Dem steht die Ausgabe für Rücksendung der Ausstellungsobjekte entgegen. Dafür hat aber Venedig ein schönes Ausstellungsgebäude, welches in den zwei Jahren bis zur nächsten Ausstellung zu öffentlichen und Privatzwecken vorteilhaft benutzt werden kann. — Außer diesem für Venedigs Verwaltung günstigen Ergebnis, kommt jedoch als Hauptsache, dass von den 472 verkäuflichen Kunstwerken (516 waren es im ganzen) der dritte Teil verkauft wurde. Es wurden 75 Bilder, 14 plastische Werke, 7 Aquarelle und 50 Radirungen verkauft. Die Summe, welche hierdurch in die Tasche der Künstler fließt, beläuft sich auf 340000 Lire, wozu noch 48000 Lire in Prämien kommen, welche hier in Venedig die Preismedaillen vertraten. Ganz zuletzt noch wollte Baron Franchetti dreien von der Jury vernachlässigten und in ihren Werken achtbaren Künstlern je eine Prämie zukommen lassen und bestimmte hierzu 3000 Lire. Rasche Entscheidung durch die von genanntem Herrn eingesetzten Preisrichter bestimmte E. Tito für seine „Prozession" den ersten Preis mit 1500 Lire, Laurenti für sein „Lebensparabel" den zweiten mit 1000 Lire und Milesi für seine „Paternoster-Arbeiter" den dritten Preis mit 500 Lire (alle drei Maler Venezianer). Letzteres schöne Bild wurde auch noch am letzten Tage verkauft. — Wenn auch die Ausstellung nun den allzu hoch gespannten Erwartungen mancher nicht in allem entsprochen haben sollte, so ist doch im Ganzen ihr nichts übles nachzureden und der günstige Abschluss für Venedig ein überaus freudiges Ereignis zu nennen. Ist doch damit die alte Kunststadt, in welcher die Kunsttraditionen niemals unterbrochen wurden, von neuem und so glänzend an die Oberfläche getreten und kann darauf rechnen, dass in zwei Jahren, bei der wiederkehrenden Ausstellung, alle Nationen und gewiss auch Deutschland es sich sehr angelegen lassen sein dürften, möglichst brillant vertreten zu sein. *A. WOLF.*

London. — Nach der K. Z. ist kürzlich eine der interessantesten Sammlungen des *Britischen Museums,* die bisher dem Publikum verschlossen war, unter gewissen Cautelen zugänglich gemacht worden, nämlich die *Sammlung des „Gold Room"* mit seinen Antiquitäten von Gold, Silber und Bernstein. Zu diesem Zwecke erfuhr sie eine Umstellung; der Raum, der bisher die alten Münzen enthielt, hat die Gemmen und Kunstwerke aus edlem Materiale aufgenommen, an denen die Abteilung der griechischen und römischen Altertümer seit mehr als einem Jahrhunderte immer reicher geworden ist. Vitrinen nehmen jetzt die Schätze auf, so dass man sie studiren kann. In der Mitte des großen Raumes mit Oberlicht und drei hohen und breiten Fenstern steht ein flaches Gehäuse von ansehnlichem Umfange. Die darin ausgestellten Arbeiten wurden mit Rücksicht auf Seltenheit, Kunstwert oder geschichtliche Bedeutung auserlesen; darunter sind viele berühmte Gemmen. Die Intaglio's sind von den Cameen getrennt und viele sind zu ihrem Vorteile und zur Freude des Beschauers so ausgestellt, dass ihre Durchsichtigkeit zur Geltung kommt. Alle ausgelegten Stücke sind *chronologisch* geordnet. So illustriren sie die Entwicklung dieser hochausgebildeten antiken Kunst. — Die Schaukästen an den Wänden enthalten teils Gemmen, die nach den dargestellten Gegenständen geordnet sind, teils zahlreiche Kunstwerke in Gold, Silber, Bernstein und anderem edlen Materiale, darunter viele Unica; sie sind innerhalb der Chronologie nach Völkern gruppirt. Unter anderm steht hier auch die goldene Vase, die kürzlich von einem Schwammtaucher vom Boden des ägeischen Meeres heraufgebracht wurde; dann finden sich hier goldene Totenmasken und Kränze, Armbänder, Diademe, Ohr- und Fingerringe. Auch die Portlandvase steht hier, die einen Platz für sich hat. — In einem anderen Teile des Zimmers ist die Renaissance mit ihrer Goldschmiedekunst vertreten. An den Wänden des neuen Goldzimmers sieht man Bruchstücke von alten Wandgemälden, enkaustischen und anderen, die bisher in der benachbarten Galerie des Obergeschosses des Museums zu

sehen waren. Der Gesamteindruck des Raumes ist glanzvoll, mit größter Rücksicht auf Farbenharmonie und Stimmung. ↯

In *Madrid* soll im neuen Bibliotheks- und Museumspalaste ein Museum für moderne, nationale Kunst gegründet werden. Als Grenze zwischen älterer und neuerer Kunst will man die Zeit nehmen, in der die ästhetischen Theorieen, von denen sich David und Canova leiten ließen und die am Anfange dieses Jahrhunderts nach Spanien drangen, der nationalen Kunst eine neue Wendung gaben. Goya wird als letzter Vertreter der älteren spanischen Malerei, Adam und Vergara als die der ältesten Skulptur angesehen. Deshalb endigt auch die im Museo del Prado ausgestellte Reihe von Gemälden mit dem ersteren. Die neue Galerie wird mit Gemälden *Madrazo's und anderer Schüler David's* und mit Skulpturen und Basreliefs von *Alvarez* und *Sola* beginnen. In erster Linie handelt es sich um Werke im Besitze des Staates oder noch künftig von ihm zu erwerbender. Zum Direktor des neuen Museums wurde Pedro de Madrazo ernannt. —:—

Stockholm. — Im Sommer 1897 findet hier eine Kunst- und Industrieausstellung statt, zu deren Beschickung Norwegen und Dänemark eingeladen sind; an dieser Ausstellung kann aber auch, besonders was die *Kunstausstellung* betrifft, nach Maßgabe des verfügbaren Platzes, das übrige Ausland teilnehmen. Die Ausstellung wird am Anfange des Tiergartens liegen und eine eigene Kunsthalle enthalten. Von dem im Bau begriffenen neuen prächtigen nordischen Museum, das beim Ausstellungsgebäude liegt, ist ein Flügel bereits unter Dach gebracht. Dieses jetzt schon stattliche Stockwerk soll mit einem vorläufigen Anbaue versehen und zur Ausstellung benützt werden. Vorsitzender für die Abteilung der Kunstausstellung ist Prinz Eugen. Preise werden in der Kunstausstellung *keine* verteilt.

—:

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

O. H. *Rom.* — Der *deutsche Künstlerverein* hat am 8. November sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. Eine historische Festschrift wurde aus diesem Anlass auf Wunsch des Vereins von O. Harnack ausgearbeitet und ist in der Weimarer Hofbuchdruckerei (H. Böhlau's Nachfolger) gedruckt worden. — Zum Präsidenten des Vereins ist der Bildhauer *Friedrich Schultze* gewählt worden.

VERMISCHTES.

Unser geschätzter Mitarbeiter *Karl Wörmann* hat im Verlage von L. Ehlermann in Dresden unter dem Titel „Deutsche Herzen" eine Sammlung von Dichtungen herausgegeben. Wir wollen nicht verfehlen, die Verehrer Wörmann's, die er schon früher mit seinem Büchlein „Zu zwei'n im Süden" erfreut hat, auf den schmucken Band hinzuweisen.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. Die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln hat soeben einen Katalog von über 400 Nummern versandt, der eine Sammlung älterer und neuerer Gemälde von Aquarellen, Handzeichnungen und Stiche aus den Nachlässen der Herren *Mathias Nelles*, gestorben in Köln a. Rh., und *Paul Henckels*, gestorben in Solingen, und anderer verzeichnet. Die Bilder kommen vom 16.—18. Dezember unter den Hammer und dürften das lebhafteste Interesse aller Kunstsammler erregen. Bei den Bildern des 14.—16. Jahrh. hat Dr. L. Scheibler die Bezeichnung übernommen; im übrigen wurden die Namen der Meister nach den älteren Verzeichnissen beibehalten. Die alten Meister, gegen 250 Nummern, von denen eine ganze Reihe in Lichtdruck nachgebildet sind, weisen viel Interessantes und Wertvolles auf, namentlich einige feine altkölnische Bilder: von Meister Wilhelm, der Pallantsche Altar, vom Meister vom Tode Mariä und von St. Severin; ein Altar von einem Meister 1460—1500, vielleicht ein frühes Werk des Meisters der hl. Sippe. Memling, Massys und ihnen verwandte Meister und eine große Zahl wertvoller Niederländer werden manchen Kunstfreund anlocken. Auch einige vlämische (B. v. Orley, datirt 1525) und italienische Bilder sind bemerkenswert. Unter den Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen modernen Ursprungs sind viele wohlbekannte Düsseldorfer (A. und O. Achenbach, Bokelmann, Brütt, Deiker, Munthe); Münchener (Piloty, Piglhein); Berliner (Fr. E. Meyerheim) u. a. tüchtige Künstler aufgeführt. Eine Reihe Kupferstiche macht den Beschluss der reichhaltigen Sammlung.

ZEITSCHRIFTEN.

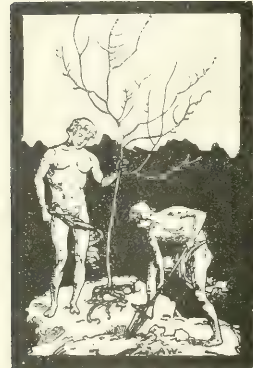
Anzeiger des germanischen Nationalmuseums 1895. Nr. 5.
Mitteilungen. Funde. Ausgrabungen. Zur Geschichte der Chirurgie von Dr. Karl Th. Weiß in Ettenheim in Baden. — Über einen Holzschuher'schen Grabteppich vom Jahre 1495 von Th. Hampe in Nürnberg. Mit Abbildung. — Eine Nürnberger Stadtansicht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts von K. Schäfer in Nürnberg.

Chronique des Arts. 1895. Nr. 34—36.
Propos du jour. — Concours et exposition. — Exposition universelle de 1900. — Les Catalogues des Musées français. — Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle (I). — Académie des Inscriptions. — Correspondance d'Allemagne. — Revue des Revues. — Propos du jour. — Concours et expositions. — Les Dégâts du Musée de Lille. — Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle (I) Suite. — Académie des Inscriptions. — Fouilles à Vézelay. — L'Art et L'Archéologie au Théâtre. — Propos du jour. — Les dégâts du Musée de Lille. — Nouvelles. — La caisse des Musées. — Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle (suite). — Un portrait d'Angelica Kauffmann par Reynolds.

Der Formenschatz. 1895. Heft 10/11.
Nr. 145. Ein Dramatiker liest der Muse Thalia sein Werk vor. — Nr. 146. Bacchischer Centaur, einen Korb haltend. — Nr. 147. Detail einer Ballustrade in der Chiesa di S. Maria del populo in Rom. — Nr. 148. Detail von dem großen Ofen im Rittersaal auf Hohensalzburg. — Nr. 149. Bäuerin und Sichelwappen, Bauer und spinnende Bäuerin mit leeren Wappenschildern. — Nr. 150. Detail von der Chorbühne in Limoges. — Nr. 151. Leonardo da Vinci: Der Kopf des Engels aus dem Gemälde mit der Madonna in der Grotte. — Nr. 152. Die Thür der Logetta des Campanile von San Marco in Venedig. — Nr. 153. Giulio Romano: Tanz Apollo's und der Musen. — Nr. 154. Tizian Vecellio: Weibliches Bildnis. — Nr. 155. Balthasar Sylvius: Moresken-Ornamente. — Nr. 156. Deutsche Schlosser- und Schmiedearbeiten des XVI. Jahrhdts. — Nr. 157. Pierre Monnot: Leda. — Nr. 158. Charles-Joseph Natoire: Ein weiteres Blatt aus dem Leben der Psyche. — Nr. 159. Lalonde: Vorlagen zu Stock- und Schirmgriffen. — Nr. 160. Jacques-Louis David: Bildnis eines alten Mannes. — Nr. 161 Eine Tänzerin. — Nr. 162. Detail von der Fassade der Kirche in St. Gilles. — Nr. 163. Giovanni Bellini: Christus am Ölberg. — Nr. 164. Detail vom Grabdenkmal des Giangaleazzo Visconti in der Certosa von Pavia. — Nr. 165. Der Erzengel Raphael und Tobias. — Nr. 166. Paganino-Burato: Vorlagen für Stickerei und weibliche Handarbeiten. — Nr. 167. Michelangelo Naccarini: Adam und Eva. — Nr. 168. Enea Vico: Bildnis des Venezianers Cipriano Moresini. — Nr. 169. Mörser aus Bronze aus d. Jahre 1617. — Nr. 170. Franz Hals: Festmahl der Offiziere der Adriaensgilde in Haarlem. — Nr. 171. Don Rodriguez de Silva Velasquez: Der lachende Bursche. — Nr. 172. Salvator Rosa: Flussgötter. — Nr. 173. Daniel Marot: Vorlagen zu Uhrenständern. — Nr. 174. Edme Bouchardon: Brunnen und Fontänen. — Nr. 175 u. 176. Gille-Paul Cauvet: Titelblatt zu „Receuil d'ornements à l'usage des jeunes artistes", Paris 1777.

Gazette des Beaux-Arts. 1895. 462e Livraison.
Hokousaï. Les Albums traitant de la peinture et du dessin avec ses préfaces, par M. Edmond de Goncourt. — Michel-Barthélemy Ollivier, par M. Léonce Bénédite. — L'enseignement des Beaux-Arts en France. — Le siècle de Louis XIV, par M. Eugène Müntz, de l'institut. — L'armeria de Madrid, par M. Maurice Maindron. — Christophe Hult, peintre d'animaux et de chinoiseries, par M. L. Dimier. — Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie, par M. E. Bertaux. — Jean de Candida, par Mme. la comtesse de Bourgade de la Dardye. — Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le second semestre de l'année 1895, par M. Auguste Marguillier.

Inserate.



Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 9. 19. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG IN DER BERLINER KUNST-AKADEMIE.

Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will — die Ausstellung, welche die königl. Akademie der Künste zur Ehrung von drei Mitgliedern veranstaltete, die das patriarchalische Alter von achtzig Jahren erreicht haben, ist — gelinde gesagt — nicht geglückt. Eigentlich sind es vier Mitglieder, die diese Ehre verdient hatten. Der vierte, ein längst vergessener Maler militärischer Genrebilder, der für seine Zeit sehr Verdienstliches geleistet hatte, war so klug gewesen, auf die Ehre zu verzichten, neben einem Menzel Fiasko zu machen. Vielleicht hätten aber *Edmund Rabe's* Soldatenscenen neben Menzel besser Stand gehalten als *Julius Schrader's* historische Genrebilder, die doch nur Erneuerungen des alten Düsseldorfer Stils mit einem größeren koloristischen Aufwand sind, der eine Zeit lang die Augen der Zeitgenossen blendete. Auch er hätte gut daran gethan, auf eine Ehrenausstellung zu verzichten, zumal da seine großen Hauptwerke nicht zur Stelle geschafft werden konnten. Wäre die Akademie nicht eine so schwerfällige Körperschaft, wie sie trotz aller „Neuorganisationen“ immer noch ist, so würde sie aus einer Ausstellung drei gemacht haben, und dazu hätten ihre Räume ausgereicht. Von Schrader abgesehen, können aber zwei so unbeschreiblich fruchtbare Maler wie Andreas Achenbach und Adolf Menzel nicht in einer Ausstellung zusammen ihren ganzen künstlerischen Reichtum entfalten. Was hätte das werden können, wenn man bei Zeiten eine besondere Achenbach- und eine besondere Menzel-Ausstellung vorbereitet hätte! Jetzt ist Achenbach ganz in den Hintergrund gekommen, und die Drei-Künstler-Ausstellung ist zu einer Menzelausstellung geworden, welche die Kenner des Künstlers noch lange nicht befriedigt.

Will man etwa bis zu seinem Tode warten? Vielleicht! Denn es ist nun einmal bei uns zur Gewohnheit geworden, dass selbst große Künstler, die täglich auf der Straße, im Café und Abends in den Gesellschaften zu finden sind, zu gewöhnlichen Erscheinungen herabsinken. Erst nach ihrem Tode werden sie etwas Seltenes, von dem sich jeder ein Stück verschaffen muss. Bei Menzel ist das freilich nicht so buchstäblich zu nehmen. Von dem, was er geschaffen hat, ist das Meiste in festen Händen, oder, wenn einmal ein reicher Bankier seinen Menzel verkaufen muss, macht er immer ein Geschäft mit 10—15 Prozent. Es wird wohl noch geraume Zeit so bleiben, und die wenigen Ölskizzen, Zeichnungen und Studien Menzel's, die noch ein von seinem vollen Vertrauen gewürdigter Kunsthändler besitzt, werden, wenn er sie verkauft, schwerlich zu geringeren Preisen auf den Markt kommen. Bei dieser Wandelbarkeit des Privatbesitzes hätten wir aber gerade gewünscht, dass wenigstens ein ernster Versuch gemacht worden wäre, uns das gesamte Menzelwerk zu seinem 80. Geburtstage vorzuführen.

Es ist nicht geschehen! Eines der wichtigsten Felder Menzel'schen Schaffens, seine Arbeit für das Volk, seine Zeichnungen für den Holzschnitt, sind sogar völlig unberücksichtigt geblieben. Da es jedoch keinen praktischen Zweck hat, an einem misslungenen Unternehmen eine Kritik zu üben, wollen wir wenigstens einige Bemerkungen an den Bestand der Menzelausstellung knüpfen. Von seinen Ölgemälden wenigstens fehlt kaum eines, das einen Markstein in seiner Entwicklungsgeschichte bezeichnet. Vermisst haben wir nur das berühmte Nachtstück, den Überfall bei Hochkirch, das leicht herbeigeschafft werden konnte, das Ballsouper und den Gemüsemarkt (Piazza d'erbe) in Verona. Für diesen Verlust werden wir durch einige Neuigkeiten

oder doch Raritäten und durch einige selten zu öffentlicher Schau gestellte Bilder entschädigt. Zu den ersteren gehört die schon kurz erwähnte Schilderung der Leichenfeier für die Märzgefallenen auf dem Gensdarmenmarkt, eine sehr dunkel gehaltene Wirtshausscene, der Werber aus dem Jahre 1851 und ein seltsam-phantastisches Landschaftsbild aus demselben Jahre, etwas Dämonisches: die Nacht im Walde. Man begreift nicht recht, wie jemand, der solche Bilder und dazu noch die köstliche Landschaft: Blick auf den Garten des Prinz Albrecht'schen Palais (1846) und das koloristische Prachtstück: Gustav Adolf begrüßt seine Familie in Hanau (1847) in der Zeit von 1846—1851, wo niemand um ihn herum auf eine so kräftig realistische Darstellungsweise verfallen war, zu malen verstand, sechs Jahre darauf in eine so fade Art zu malen geraten konnte, wie sie das große Bild der Begegnung Friedrich's des Großen mit Joseph II. in Neiße kennzeichnet. Es hat Leute gegeben, die bei der Eröffnung der Ausstellung dieses Werk, das sie bisher noch nicht kennen gelernt hatten, für ein Gemälde Julius Schrader's hielten, und damit haben sie sich keineswegs blamirt. Das Bild reflektirt in der That die damals in Berlin herrschende Düsseldorfer Richtung in verdünntem Aufguss. Man würde sich selbst und den Meister auch betrügen, wenn man jedes seiner Werke kritiklos bewundern wollte. Auch er war ein Kind seiner Zeit, auch er hat sich in seinem langen Leben vorwärts und rückwärts bewegt, auch seiner Kunst sind Grenzen gesteckt. Er ist nur so klug gewesen, diese Grenzen seit fast vierzig Jahren nicht zu überschreiten.

Eigentlich ist sogar der Menzel, den die jetzt lebende Generation heute bewundert, feiert und mit Gold aufwiegt, erst dreißig Jahre alt. Als der deutsch-französische Krieg den Milliardensegen nach Deutschland gebracht hatte, war soviel Geld vorhanden, dass sich die reichen Banquiers Gemäldesammlungen anlegen konnten, und damit kam Menzel in die Mode, weil die Herren nur das Seltenste und Teuerste kauften. Der Staat kam hinterher, und es ist ihm gelungen, wenigstens die Hauptwerke seit 1867 in sicheren Gewahrsam zu bringen. Dann besann man sich auch wieder auf den Illustrator, und man zog seine glänzendste Schöpfung auf dem Gebiete der Buchillustration, die Abbildungen zu den Werken Friedrich's des Großen, an das Tageslicht, zuerst in einer Luxus-, dann in einer billigeren Ausgabe. So kam eines zum andern, und als man Menzel's 70. Geburtstag durch eine Ausstellung seiner Werke feierte, war er bereits ein populärer Mann. Er war auch damals schon international. Die französischen Kunstkritiker haben ihn wenigstens gefeiert, als ob er einer der ihrigen wäre, und sie haben ihn sogar mit Meissonier in einem Atem genannt.

Er hat diesen internationalen Ruhm gewiss verdient; denn seit zehn Jahren hat er trotz starker Produktivität nichts mehr gezeichnet und gemalt, was im Ausland, besonders bei den Franzosen, Ärgernis erregen könnte. Der Maler Friedrich's des Großen hat nur noch indifferente Scenen aus dem Badeleben Kissingens, aus dem Leben in Eisenbahncoupés, Maurergesellen bei der Arbeit, Details aus Barockkirchen und -Palästen gemalt und gezeichnet — alles in kleinem Maßstabe. Denn die Malerei im großen Maßstabe ist niemals seine starke Seite gewesen. In der Prozession in Hof-Gastein und dem Eisenwalzwerk hat er seine höchste Kraft in der Bewältigung großer Flächen entfaltet. Was darüber hinausgeht, ist meist Stückwerk. Selbst auf dem großen Bilde der Krönung Wilhelm's I. in Königsberg sind nur die großen Figuren im Vordergrunde echt Menzelhaft, zum Teil auch noch die Gestalt des Königs selbst im Mittelgrunde. Der Hintergrund mit den vielen öden, ausdruckslosen, gleichförmigen Köpfen ist aber nicht zu retten. Das wird auch der eifrigste Menzel-Verehrer zugeben müssen.

Menzel ist und war ein Meister der Kleinkunst, wenn auch ein sehr großer, dem darin keiner unter den Zeitgenossen gleichkommt, selbst Meissonier nicht, und auch in der Vergangenheit wird man schwerlich einen finden, der sich mit ihm in der Universalität des Könnens, in dem schier unerschöpflichen Reichtum der Erfindung, an Geist, Witz und Humor und in der Beherrschung vieler, ja der meisten Arten der Technik messen kann. Diese Vorzüge treten nirgends so glänzend zu Tage, wie in seinen zahlreichen, meist in Wasser- und Gouachefarben auf Pergament gemalten Adressen, Ehrenbürgerbriefen, Diplomen und Gedenkblättern, von denen glücklicherweise einige der geist- und humorvollsten, in Ernst und Scherz beziehungsreichsten, wie z. B. das Gedenkblatt an das 50jährige Bestehen der Firma C. Heckmann in Berlin, der Ehrenbürgerbrief der Stadt Berlin für Graf Moltke und die Adresse der Kunstakademie an Kaiser Wilhelm I. nach den Attentaten, zur Stelle sind. Rein auf die Erfindung geprüft stehen mir diese Blätter noch höher als die vielbewunderten Augenblicksbilder aus dem Badeleben in Kissingen und die Eisenbahncoupéstudie „Eine Fahrt durch schöne Natur“.

Zum Schluss noch eine Bemerkung. Zu einer Zeit, als die Pastellmalerei in Vergessenheit und Missachtung geraten war, war es wieder Menzel, der sie allein unter seinen Zeitgenossen, in Berlin wenigstens, übte. Und mit welcher Meisterschaft er es vermochte, zeigen zwei gleich große Bildnisse Friedrich's des Großen in jüngeren Jahren und seiner Schwester Amalie aus dem Jahre 1853 (im Besitz der Kaiserin Friedrich). Es ist unzweifelhaft, dass seine auf König Friedrich II. und seine Zeit gerichteten Studien ihn auf diese für jenes Zeitalter charakteristische Technik geführt haben. Aber man muss schon sehr lange in den Werken eines La Tour, eines Liotard, einer Vigée-Lebrun herumsuchen, um etwas in jedem Betracht diesen beiden Perlen Ebenbürtiges zu

finden. Mögen die zahllosen Pastellisten von heute, insbesondere die Naturalisten unter ihnen, die sonst gern Menzel bei jeder Gelegenheit auf den Schild heben, recht viel aus diesen Pastellmalereien eines Meisters lernen, von dem auch sonst noch außerordentlich viel für sie zu lernen ist! *ADOLF ROSENBERG.*

DIE INTERNATIONALE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE ZU WIEN.

VON *WILHELM SCHOLERMANN.*

I.

„Des Löwen Erwachen“ möchte man ausrufen beim Eintritt in das Wiener Künstlerhaus. — Wien, das seit dem meteorhaften Aufleuchten und Vorüberziehen eines farbenberauschten Genies ein absterbender Ast in der bildenden Kunst war, von dessen Zweigen — außer der allzeit formschönen Plastik — allenfalls die freilich in ihrer Bedeutung für Leben und Erziehung keineswegs zu unterschätzende Dekorationsmalerei dauernde Befruchtung erhielt, Wien, das dem lustigen Krieg, der auf der ganzen Front von Paris über München nach Berlin und sogar Düsseldorf heftig entbrannt war, in stiller Zurückhaltung zuschaute, Wien beginnt sich auf sich selbst zu besinnen.

Und das mit Recht! Es hat lange genug gefeiert. Denn was in letzter Zeit auf großen Ausstellungen — wie im Vorjahre in Antwerpen — an tüchtiger österreichischer Kunst zu sehen war, stammte teils noch von guten lieben Toten, wie Emil Jakob Schindler, Leopold Karl Müller oder Meister Pettenkofen, teils aus allen Gauen der österreichischen Monarchie, aber zum geringsten Teile aus Wien. Und nun?

Drei moderne Ausstellungen auf einmal: die graphische, die des genialen Plein-Airisten Hörmann, den man bei Lebzeiten totgeschwiegen hat, und die der Werke Raffaëlli's aus Paris! Man kann nicht leugnen, dass der dreifache Einsatz kräftig und erfreulich genug ist. „Better late, than never.“

Es wird nur billig und gerecht erscheinen, auf einer graphischen Ausstellung in Wien der einheimischen Kunst den Vortritt zu lassen. Sie ist numerisch nicht überstark, aber was sie, namentlich an reproduktiver Arbeit und im Holzschnitt, durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst und die Xylographen leistet, steht auf einer durchweg soliden Höhe. Namen wie Wilhelm Hecht, J. Sonnenleiter und William Unger's Weltruf bürgen dafür. Letzterer beherrscht die Technik mit einer Souveränität, die ihn mit gleicher Sicherheit einem Rubens (in dem prachtvollen Ildefonsoblatt) wie einem Uhde oder E. J. Schindler, Friedrich August von Kaulbach oder Makart gerecht werden lässt. Was in des Letzteren „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ ohne Farbe sich nur durch die Nachempfindung der überschäumenden Sinnlichkeit der Zeichnung und der Abtönung erreichen lässt, das hat Prof. Unger erreicht. Freilich ist hier die Grenze scharf gezogen.

Nicht so ehrgeizig und kräftig, aber tüchtig, sauber und gefällig bieten sich die Reproduktionen Wörnle's dar nach Schwaiger, Robert Haug (ein sehr schönes Blatt „Freiwillige Jäger“) Gotthard Kuehl, A. Holmberg und den dekorativen Stücken von Gustav Klimt und Fr. Matsch (mittelalterliche Mysterienbühne), diese letzteren auf Seide gedruckt: ein sehr dankbares Verfahren. Mit Blättern nach Dürer's Allerheiligenbild, Raffael's Disputa, Lion. da Vinci's Abendmahl, den Hanfspinnerinnen Liebermann's und dem: Lasset die Kindlein zu mir kommen, von Uhde, sowie einigen Porträts und Jul. Benczúr's: Taufe des hl. Stephan feiert die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ein würdiges fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Im Holzschnitt kommt Gustav Morelli (Budapest) an minutiösester Durchbildung und breitester Anlage mit seinen zahlreichen Schülern ziemlich an die Spitze des Erreichbaren.

Kleiner, bedeutend kleiner ist die Liste der *Originalradirer*. Außer Theodor Alphons' feinen kolorirten Landschaften sind gute Arbeiten von E. Orlik (Prag), E. Jettel (Paris) und Walter Ziegler, sowie die bekannten Porträts von Ludwig Michalek (Brahmsbild) zu nennen und eine Reihe von Arbeiten von Hermine Laukota (Prag), die sich allerhand technische Variationen und Kombinationen gestattet, welche im Katalog, zum besseren Verständnis vermutlich, angegeben sind. Interessiren derlei technische Angaben in erster Linie allerdings niemanden anders als Künstler und Radirer selber, so ist doch nicht zu leugnen, dass die Blätter, teils geätzt, teils mit der kalten Nadel durcheinander gearbeitet, wie „Alter Mann“ und „Aufleuchten“ (ein Mädchenkopf mit Blütenhintergrund) ernstgewollte und von Begabung zeugende Arbeiten sind.

Die deutsche Abteilung ist durchaus repräsentativ und stark. Bevor mir von dem Zustandekommen dieser Wiener Ausstellung etwas bekannt war, hatte ich, durch die interessante Schwarz-Weiß-Abteilung in der diesjährigen Glaspalast-Ausstellung in München lebhaft angeregt, in einem Bericht an die „Hamburger Nachrichten“ den Gedanken an einen Vergleich und Wettstreit unserer einheimischen Radirer mit dem Auslande dahin ausgesprochen, dass wir, unter selbstverständlicher Hinzuziehung Klinger's und Stauffer-Bern's, den Kampf wohl aufnehmen könnten. Man hat das beides in Wien in glücklichster und erschöpfendster Weise gethan; Klinger ist so vollzählig wie möglich, der uns leider so jäh entrissene Stauffer mit seinen allerfeinsten Blättern repräsentirt. Um etwas länger bei Klinger zu verweilen, seien zuerst die bekannten Porträts und Naturstudien des Schweizers kurz erwähnt, wie die von Menzel, Gustav Freytag, Gottfried Keller, die drei weiblichen Bildnisse (darunter die Mutter des Künstlers, ein her-

vorragender Abdruck) und der mir noch unbekannte köstliche kleine liegende weibliche Akt.

Und nun Klinger! Ist über ihn nicht schon genug Gutes und Böses, Richtiges und Unrichtiges, Sinnvolles und Sinnloses gesagt und geschrieben worden? Wenn man darauf mit einem kräftigen „Ja!" antworten kann, so schließt das von vornherein ein nochmaliges Ausbreiten über den inhaltlichen Teil seines Werkes aus. Über einen Menschen wie diesen zu schreiben, seine himmelanstürmenden Gedanken, seine trotzigen, tiefen und schweren, ringenden Gefühle, seine Grübeleien und Excentricitäten, sein Lachen und Weinen in Worte zu übersetzen, hat etwas beinahe Respektloses an sich. Nur die technische Seite seiner Kunst möchte ich in dieser Fachzeitschrift heute in Kürze streifen.

Man hat ihm, unter anderen Fehlern, natürlich auch den, dass er nicht zeichnen könne, vorgeworfen. Zunächst frägt es sich, wer überhaupt dazu berufen ist, einem Künstler Zeichenfehler vorzuhalten? Die Frage beantwortet sich von selbst: der Fachmann. Aber gerade die Nichtfachmänner, die Halbwissenden fahnden am liebsten danach; man kann so billig dadurch zu einem gewissen Ansehen — beim Parterre — kommen. Aber selbst wenn einmal diese dii minorum gentium Recht behalten sollten, so ist dann noch immer die Frage aufzuwerfen, ob eine sogenannte „Verzeichnung" nicht beabsichtigt, dem Zweck der Gesamtwirkung unterworfen ist. Es giebt *bewusste* „Verzeichnung", d. h. Vereinfachung, Unterordnung oder Betonung, je nach dem individuellen Sinn und Zweck des Schaffenden und seiner Schöpfung. Böcklin und kein geringerer als Michelangelo haben bewusst diese Freiheit geübt. Sie ist keineswegs ein Beweis von Nicht-Können, allerdings freilich unter dem Vorbehalt, dass was dem Einen recht, dem Andern hier noch lange nicht billig ist. Wenn Klinger dieses Recht für sich in Anspruch nimmt, so ist das seine Sache. Seine Natur ist kantig. Er erfindet, philosophirt, zwingt seine Gestalten nach seinem Willen. Wo man in Granit einhaut, da springen scharfe Ecken ab.

Einem reinen Naturzeichner, und wäre er so tüchtig wie Stauffer-Bern, könnte man einen Fehler weniger vergeben. Bei ihm würde er einer Flüchtigkeit oder einem Beweis von Nicht-sehen-können gleichkommen. Anders bei Klinger. Zugegeben, dass er Fehler gegen Schulgesetze macht — ich habe mich noch nicht darauf gelegt, sie zu notiren — dürfte man doch immer auf der sicheren Seite sein, wenn man annimmt, dass er wußte, was er gewollt hat, so schwer es uns auch zuweilen werden mag, hinter seine Absichten zu kommen. Dass Klinger zeichnen kann, dazu genügen als Beispiele drei beliebig ausgesuchte Blätter: dasjenige, auf dem der mit ausgebreiteten Flügeln auf der Stange balancirende Adler radirt ist, den die am andern Ende sitzende Elfe neckt (man sehe sich genau die Stellung der Füße und Krallen an, sowie die in den zitternden Flügeln angedeutete Unruhe, das „Geärgertsein"), dann den Adam (bei der Vertreibung aus dem Paradies), der die vorschreitende Bewegung bergab macht. Endlich den monumentalen Tiger, der zu so riesenhafter Wirkung kommt. Vergebens wird man mir einwenden, dass kein Tiger so groß im Vergleich zu hohen Felswänden erscheint, so starr, so unbeweglich. Ich kann nur sagen: für Klinger war er so groß, so starr, so unbeweglich. *Sein inneres Auge* sah ihn so, und Klinger wollte — nehmen wir es einmal an — den Schreck malen, der einen Menschen überkommen würde, dem zwischen so engen Felsenwänden ein Königstiger begegnet, vor dem kein Entrinnen ist, oder etwas dergleichen. Ob Klinger ein Maler ist oder jemals werden wird, wage ich nicht zu sagen, da mich die Herbheit, die in seinen Radirungen zur Größe wird, in der Farbe stört und verletzt; aber dass er zeichnen kann, dafür könnte ich Bürgschaft leisten. Zum Glück braucht er sie nicht.

Unter den ausgestellten Werken waren mir einige aus Opus II (Rettungen Ovidischer Opfer vom Jahre 1879) unbekannt, darunter ein köstliches Blatt „Narcissus und Echo", worin ganz entgegen der manchmal auffallenden Strenge und düsteren Schwere seiner späteren Arbeiten eine solche Fülle der Formen, liebliche Klarheit und hellenistischer Geist zu einem spricht, dass man schier meinen könnte, man sei — auch in Arkadien geboren. Diese lachenden Fluren — man fühlt das Grün der Berge und das Plätschern der Bäche hört man deutlich, — diese beiden Satyrn (zum Prügeln sind sie!) und diese sich küssenden seligen Menschenkinder am Flussufer drüben . . . Genug davon.

Ein starkes Talent von einer Akuratesse des Blicks, die an Stauffer erinnert, ist *Ernst Klotz*, ein Leipziger, also Landsmann Klinger's. Im Katalog steht: „Radirt seit einem Jahre". Es geht eigentlich das Publikum nichts an, wie lange einer arbeitet, wenn er nur was kann. Aber erstaunlich muss diese kurze Frist dem erscheinen, der eine Ahnung vom Handwerk hat. Die Studienköpfe sind vom Künstler selbst jedesmal in drei Druckstadien gegeben, leicht, aber bestimmt getönt. Das Selbstporträt, mit dem kolossal festen, eckigen Kopf, giebt den Schlüssel zu dieser energischen Griffelhandschrift.

Man kennt *Karl Koepping* als gewissenhaften Rembrandtradirer, als bewunderten Interpreten von alten und neuen Meistern. Was er hier an Originalarbeiten giebt, ist für den Maler von Interesse und von technischer Bravour ersten Ranges. Die Lichtfleckenwirkung der großen Blätter ist von der plein air-Bewegung noch stark inspirirt. Der im Schmerz zusammengebogene Körper des Weibes im Helldunkel ist von einer Meisterschaft empfundener Abtönung, von einer Sprache des Lichtes an sich, das Entzücken für das malerische Auge bedeutet. Mehr allerdings nicht,

und mehr wird Koepping auch wohl nicht beabsichtigt haben.

Hans Thoma, auch einer von den Vielumstrittenen, ist mit einer ganzen Reihe neuer Arbeiten, sämtlich Lithographieen von diesem Jahre, vertreten. Schlicht wie immer, treuherzig, unbekümmert geht er seine Straße dahin und selten wendet man sich wohl ab von ihm, ohne etwas empfunden zu haben, das Dankbarkeit erweckt. Übrigens ist er der geborene Holzschneider und Steinzeichner. Selbst die Landschaften sind meistens wie aus Holz geschnitten; in Linien mehr als in Flächen bauen sie sich auf, später nachkolorirt. Interessant ist hier wieder das Selbstbildnis, das so ganz wie die Grundnote zu dieser einfachen Instrumentation erscheint, die meistens im Dreiklang blau, grau und gold, oder grün, weiß und blau (oder violett), klar und abgeschlossen, voll innerer Ruhe erscheint. — Ihm innerlich nicht nur verwandt, ebenso einfach und schlicht, wenn auch in der Behandlung verschieden, ist *Wilhelm Steinhausen's* „Weihnacht", ein von der Wiener Akademie der bildenden Künste angekauftes, in goldigem Lichtbraun gestimmtes schönes Blatt.

Wie stark die Radirung überall getrieben wird, zeigen die „freien Vereinigungen", die in allen Kunstcentren Deutschlands aufblühen, in Weimar, Karlsruhe, (ein sehr stimmungsvolles Landschaftsblatt „Altwasser vom Rhein" mit kl. Staffage von U. Hübner), München und Düsseldorf. Letzteres durch eine Auswahl von Originalen aus der Mappe des Club St. Lucas aus den Jahrgängen 1892 93 und 1894, darunter *Frenz's* originelle Phantasieen und die Landschafter *Jernberg*, *Heinr. Hermann's* und, in sehr stimmungsreichen Motiven, *Eugen Kampf*.

Auch München ist vollzählig mit fast allem seinen Besten erschienen, vom Jahrgang 1892 bis 1895 des Vereins für Originalradirung. Die meisten Sachen waren schon im Sommer auf der Glaspalast-Ausstellung zu sehen. Ein interessanter Lithograph ist *Franz Naager* mit einem Glückskalender und einer hl. Lucaslegende in lithographischem Druck mit Handkolorirung. Außerdem hat er eine „Phantasie" in Aquatinta gebracht. In sehr repräsentativer Weise ist auch der genugsam allseitig anerkannte *Peter Halm* vertreten. *Otto Greiner*, auch noch ein Leipziger, von Phantasie und Können, würde mehr bedeuten, wenn nur Klinger nicht da wäre. Ja, wenn nur der nicht wäre! —

Auf der heurigen Münchener Ausstellung war eine junge Gesellschaft zuerst erschienen, die bisher niemand kannte: „die Worpsweder" nannten sie sich, von dem gemeinsamen Studien- und Aufenthaltsort Worpswede in der Bremer Marschgegend. Dass sie ehrlich und ernst waren, lässt sich nicht leugnen, ihr durchschlagender Erfolg (Medaille Nr. I. und Ankauf der Pinakothek) kam zwar nicht unverdient aber überraschend. Einer aus ihrer Schar, und nicht der Geringste, ist *Fritz Overbeck*. Es geht ein großer Zug durch seine Landschaften, die in breiten Massen aufgenommen, nicht ganz realistisch sind und auch nicht komponirt. So eine Art phantastischer Realismus. Wer das Moor des Nordens in seiner ganzen Stimmungsintensität einmal in sich aufzunehmen Gelegenheit gehabt hat, der fühlt es heraus aus diesen kräftigen Motiven: „Windmühle" (Aquatinta), Studie von Baumstämmen oder der wundervollen Baumgruppe im Moor. Dass die Wiener Akademie auch unter seinen Sachen die „Alte Brücke" aquirirt hat, begrüßt man daher mit Freude.

Namen aufzuzählen, ist nicht die Absicht dieses Rundgangs, bei dem man noch *Theodor Meyer-Basel*, *Wilhelm Rohr*, *Böhle*, *Sattler*, *Dasio*, *Schönleber*, *Max Liebermann* u. s. w. in voller Rüstung Seite an Seite marschiren sieht.

Im deutschen Holzschnitt stehen die Arbeiten *Schlumprecht's* und *Oswald Kresse's* zu den „Fliegenden Blättern" mit obenan. Neben ihnen *Max Bärenfänger* mit Arbeiten nach Gysis und Franz Hals.

Von dem deutschen Saal kommt man, mit den Niederländern vereinigt, zunächst an einer Ecke von wenigen aber guten Dänen vorbei. Von *Peter Severin Kroyer* trifft man einen Fischerkopf (Lithogr.), von *Karl Bloch* eine Sünderin vor Christus (nach dem Wortlaut im 8. Kap. Johannes, Vers 7) und mehrere Landschaften.

Die Belgier sind von Antwerpen am zahlreichsten gekommen, und im Figürlichen, wie immer, hervorragend. Sie komponiren durchschnittlich mehr als die Holländer. Ihre Phantasie ist fruchtbarer, während sie ihren Nachbarn auch in der Stimmungslandschaft, wenn vielleicht an Zahl, so doch nicht an Qualität nachzugeben brauchen.

BÜCHERSCHAU.

v. **Volkmann, Hans**, *Afrika*. Studien und Einfälle eines Malers. (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 10 M.)

Ein ethnographisch-komisches und geographisch-phantastisches Bilderbuch mit zwölf farbigen Darstellungen afrikanischen Lebens, das von der ungebundenen Phantasie eines Malers auf oft wunderliche Weise variirt wird. Die Blätter erinnern hier und da an Oberländer's gewandten Stift: der Zoolog in tausend Ängsten, die Liebe am Nil und der Parademarsch der Sträuße sind mit lustigem Humor entworfen; einiges, wie die Riesenspinne unter den Leoparden ist mehr Traumvision. Es ist ein amüsantes Bilderbuch für aufgeweckte Kinder und zeigt die Wunder des schwarzen Erdteils in einem drolligen Zuschnitt, abhold der Romantik, an den sich sonst jugendliche Gemüter bei der Lektüre von fremden Ländern und Menschen zu berauschen pflegen.

Röchling, C., und **Rich. Knötel**. Der alte Fritz in fünfzig Bildern für Jung und Alt. (Berlin, Paul Kittel. Preis M. 6.—)

Dieses in farbigem Buchdruck ausgeführte Bilderbuch führt dem Beschauer fünfzig Lebensmomente des großen Preußenkönigs vor Augen. Es beginnt mit der Scene, wo der vierjährige Kronprinz zu seiner Schwester Wilhelmine

die uns überlieferten Worte spricht: „Gut trommeln ist mir nützlicher als spielen und lieber als Blumen", und endet mit dem sehnsüchtigen Worte des Greises, der beim Anblick der wärmenden Sonne murmelt: „Bald werde ich dir näher kommen". Die Bilder sind mit markiger Hand gezeichnet und in der Farbengebung nehmen sie sich die englischen Bilderbücher zum Vorbild, ohne deren Absonderlichkeiten nachzuahmen. Daß sich hie und da leise Anklänge an Menzel's berühmte Illustrationen finden, ist natürlich. Die Blätter offenbaren dennoch Selbständigkeit, viel Gewandtheit und künstlerisches Gefühl und das Buch kann darum warm empfohlen werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die Raffaëlli - Ausstellung im Wiener Künstlerhause. Unter der Phalanx von Modernen, welche in das Künstlerhaus eingezogen sind, ist der Pariser *Francisque Jean Raffaëlli* derjenige, welcher das Publikum am meisten in Erstaunen versetzt, den meisten Widerspruch herausfordert und die absurdesten Kunsturteile. Einer jener geistvollen Franzosen, die ihr eigenes Gebiet eigen ausarbeiten, „ein Spiegel und eine abgekürzte Chronik des Zeitalters", einer von denen, die die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts tragen helfen. In einer trefflichen Würdigung bezeichnet ihn Muther als den „Maler der armen Leute und der großen Horizonte", nämlich Paris, die schon entstandene und die noch entstehende Stadt, die flache Umgegend mit ihrem „spärlichen, noch werdenden Terrain", jene trostlos neuen Häuser und geraden Wege und Chausseen, wie sie die Ausdehnung großer Städte mit sich bringt, die öde in der Ferne auslaufen, die Fabriken, deren rauchende Schlote einen Dunstkreis über alles breiten, die Herz und Gehirn austrocknen, die den beschäftigungslosen Arbeiter, den Bummler und Schnapstrinker en gros züchten. Knochige Gäule, struppige Hunde, Lumpensammler, bescheidene kleine Existenzen jeder Gattung, das und noch mehr bietet der „Maler des Hässlichen", auch große Studienköpfe und Porträts; und ein figurenreiches Gemälde mit einer Menge bekannter Pariser Persönlichkeiten der Politik und Presse trägt den Titel „Clémenceau vor seinen Wählern". Alles ist hier bedeutend, jeder Pinselhieb sagt etwas; der Ton gelblich-grün mit den hundert gebrochenen Reflexen in der dumpfen Luft und schlechten Beleuchtung eines Pariser Wahllokals; plastisch herausmodellirt bis zum Greifen der charakteristische Kopf des Agitators. Charakteristisch ist eben alles und zwar mit einer gewissen, bewussten Absichtlichkeit, die deshalb nicht beleidigt, weil sie von einem geistreichen Kopf ausgeht, der bei aller Schärfe der Beobachtung einen leisen Anflug von gutmütiger Laune nicht verleugnet. Raffaëli malt — und modellirt, denn es sind mehrere köstliche Bronzebüstchen und Basreliefs mit neutralem (ausgeschnittenem) Hintergrund ausgestellt — den Scherenschleifer bei der Arbeit, den Dorfbürgermeister aus dem nächsten Ort auf dem Lande der Pariser Umgegend, den Kutscher, den verbummelten aber keineswegs ganz verkommenen Poeten und Philosophen (im Katalog bei dieser Nummer steht „Alter Zigeuner", eine ungenaue Übersetzung des französischen Bohémien vermutlich?), den Pudelscherer, endlich den alten Hausirer und den Bettler auf der Landstraße, die nach der Stadt hereinführt; aber diese alle thun was sie müssen mit einem gewissen Gleichmut, ohne Bitterkeit. Bis zum absoluten Anarchisten, wie etwa Gavarni mit seinem „Jean Viviloque", dringt Raffaëlli nicht hinunter. Sein Realismus hat noch einen Schimmer von unbekümmerter Liebenswürdigkeit, so bei dem köstlichen kleinen Bild „Citoyens!", wo zwei Pariser Blousenmännner mit den Händen in den Hosentaschen einen politischen Anschlagzettel lesen. Sie werden noch nicht gleich alles in Brand stecken, diese beiden. Wie arm aber ungefährlich läuft diese Frau neben dem Wagen mit den Matratzen beim „Umziehtermin" einher, wie sitzen die beiden reizend gezeichneten alten Männer gutmütig „Auf der Bank" am Wege! Raffaëlli ist ein Realist, aber noch lange keiner von den Finsteren. Er predigt keine Revolution, er warnt nicht, er zeichnet nur das Leben der kleinen Leute, weil es ihn reizt und interessirt und weil die kleinen Leute in Paris ganz besonders charakteristisch sind. Er selbst hat in einer Schrift sein Ziel ausschließlich Characterismus genannt und hierin, offenbar ohne unkünstlerische Nebenabsichten, seinen Stil gefunden. Er malt keineswegs nur die armen Leute; es ist die Stadt Paris selbst, das Momentbild einer Straßenecke, eines Platzes, mit all den emsigen Passanten, mit seinem großen und kleinen Droschken- und Karrenverkehr, ein flimmerndes Kaleidoskop von Tönen, Strichen und Flecken, aber in einer Technik, die so anspruchslos, so naiv fast ist: die Naivität des raffinirten Könnens. Hierzu gehören die Bilder des Platzes vor der Madeleine, vor dem Arc de Triomphe, vor St. Germain des Prés, La Place de la Trinité (die letzteren beiden Pastelle), dann La Place de la Concorde mit der Vendôme-Säule und die Ansicht der Notre Dame-Kirche. Etwas pastellmäßig Leichtes, Strichiges hat überhaupt seine Technik, so dass man von weitem bei manchem Ölbilde getäuscht wird. Über diesen dünnen atmosphärischen Hauch hindurch zu großer koloristischer Feinheit gelangt er in den beiden bläulich lichtschimmernden Gemälden: Le Palais du Trocadéro und Le Dôme des Invalides. Dass das erstere einen Käufer gefunden hat, deutet auf zunehmenden Geschmack bei uns. Hat er uns die Stadt gezeigt, so begleiten wir ihn gern mit hinaus, und hier sehen wir die geraden Landstraßen, die sich trostlos am Horizont verlieren. Ein solches Bild ist die Winterstimmung mit den Pferden. Man sehe sich diesen schmutzig-weißen Gaul an, mit welcher himmlischen Ergebenheit er sein Schicksal trägt, oder den Hund, der, in wenig Flecken angegeben, einem vorbeigeflogenen Vogel nachzublicken scheint! Alles passt hier zusammen. Ein feines Pastell ist auch der „Alte Mann beim Gewitter". Unter den farbig gedruckten Radirungen ist das Blatt „Der Garten der alten Frau" auch auf der graphischen Ausstellung. Hierin und in der ganz hellen Ölstudie der „Reconvalescentin" offenbart sich ein feiner, das Gemütvolle im Alltäglichen beobachtender Blick, während in der kleinen Serie von Zeichnungen über „30 Jahre aus dem Leben eines Spielers" die sarkastische Ader zu Tage tritt. Die ersten dieser beiden Nummern haben etwas an sich, was auf die geistige Vaterschaft William Hogarth's hinüberweisen könnte.

W. SCHÖLERMANN

Wien im Dezember. Drei Tote, welche dieses Jahr zu verzeichnen hat, sind im *Künstlerhause* mit dem größten Teil ihrer Lebensarbeit vertreten und feiern ihre Auferstehung an der Hand pietätvoller Freunde, darunter ein Münchener Meister ehrenvollen Rufes, Wilhelm Ritter von Lindenschmidt († d. 8. Juni) und zwei Österreicher, der Bildhauer Ludwig Dürnbauer († am 1. Oktober) und der treffliche Pleinairist Theodor von Hörmann († d. 1. Juli in Graz). Was *Lindenschmidt* gewesen, das wissen, als Mensch und Künstler, am besten seine zahlreichen dankbaren Schüler zu würdigen. Er war einer von denen, welche die große Kunst noch in den entscheidenden Momenten der Menschheitsgeschichte suchte, ein so ernster Pilger wie je einer, als Lehrer an der Münchener Akademie ein Vertreter der Lehr- und

Lernfreiheit, der die Individualität seiner bedeutenderen Schüler stets zu wahren bestrebt war. Was Keller, Zumbusch, Heierdahl, Carl Marr, Samberger und andere bei ihm gelernt haben, werden sie ihm nicht vergessen. Auch neuen Verbesserungen (der Keim'schen Mineralmalerei) war er auf der Spur. Als ihn im Sommer tückische Krankheit schnell dahinraffte, bevor er die schon in Angriff genommene Restaurirung eines der Bilder seines Vaters in den Münchener Arkaden vollenden konnte, starb er, für alle zu früh. Schmerzlich trauernd gab ihm damals ein großer Teil von Münchens Künstlerschaft das Geleite. Sein Lebenswerk in fertigen Bildern, Skizzen und Zeichnungen giebt seinem ernsten Wollen und hervorragenden Können das beste Zeugnis. Ehre seinem hohen Streben, dass wir heute freilich schon von einer gewissen historischen Entfernung aus betrachten müssen! — *Dürnbauer's* fünfundzwanzig plastische Werke zeigen was er konnte und was er noch hätte können. Wer mit 35 Jahren stirbt, der hat nicht ausgelebt. Mehr noch als bei Hörmann, der immerhin schon ein Ganzes hinterließ, gilt dies für Dürnbauer. Aber auch er hat nicht umsonst gelebt und kaum wird man sagen dürfen, dass dieses schöne, ernste Talent in Unreife stecken geblieben sei. Bei diesem Wiener Kind zeigen sich die Haupteigenschaften der Wiener Plastik deutlich vereint: gedanklicher Ernst mit dem Gefühl für die Freiheit der schönen Form. Dass ihm auch das Herbe nicht ganz entging, beweist die Gipsstatue „Konkurrenz" und in der Gruppe „der Kampf um das tägliche Brot" liegt kräftige, dramatische Bewegung. Was der menschliche Körper, namentlich der männliche Akt, für ihn bedeutete, zeigt das Studium zu „Hoffnungslos". Eine sehr feine Marmorstatue: „In Gedanken" besitzt das österreichische Museum für Kunst und Industrie. Porträtbüsten und eine Anzahl kleinerer Entwürfe für Grabdenkmäler vervollständigen das Bild eines Künstlers, dem die Schönheit über alles ging, der aber darüber nicht flach und charakterlos geworden ist. — Ein ernstes, reiches Künstlerleben, von den ersten tappend kindlichen Anfängen der Entwickelung an bis zur vollsten, freudigen Beherrschung aller Mittel zeigt die große Kollektion *Theodor von Hörmann's*, des Mannes, den alter Zopf und Nepotismus geflissentlich bei Lebzeiten ignorirt haben. Aber er ist ja nur Einer unter Vielen und hatte das Glück, wenigstens unabhängig zu sein, so dass er seiner Kunst leben und sich ungestört in sich selbst vertiefen und arbeiten konnte. Der der Ausstellung, — die von den Freunden des Verstorbenen, den Malern Engelhardt und Krämer geleitet worden — beigegebene Katalog enthält eine pietätvolle kurze Lebensbeschreibung von Ernst Stöhr, die hier nicht wiederholt werden kann. Einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren umfassen seine Arbeiten, die er als 30jähriger, tastender Dilettant mit dem Kopiren von — Öldrucken begann. An Gewissenhaftigkeit lassen schon diese nichts zu wünschen übrig, sie sehen wie wirkliche Farbendrucke aus und der metallne Ton zum Verwechseln abscheulich. Doch nicht lange dauerte das. Der unwiderstehliche Drang ließ ihn die mit vielen Ehren geführte militärische Laufbahn mit der Kunst vertauschen und die Gnade des Kaisers gestattete ihm den Besuch der Wiener Akademie. Wir verfolgen nun seine Studien, bis er unter den zeitweiligen Einfluss Schindler's geriet. Seit 1883 vermählt, ging er bald darauf nach Paris, studirte unter Collin und versuchte sich von nun an selbständig der Natur gegenüberzustellen. Fontainebleau, Barbizon und die herrlichen Küsten der Bretagne und der Canalinseln ziehen ihn am meisten an. In diese Zeit fällt sein Bild: „Die Nacht im Dorfe" (durch die mention honorable im Salon, die einzige, die er je erhalten hat, ausgezeichnet) sowie „Der Brandleger", bei dem jedoch die Landschaft glücklicher als die Figur erfasst ist. Von nun an wird er immer freier, immer luftiger, immer sonniger. Durch eine ungeheuere Reihe von Studien und Bildern lässt sich das verfolgen, bis der absolute Sonnenschein siegreich durchbricht. Goldigeres Licht als auf Bildern, wie „Erntezeit" (Nr. 117), „Das große Esparsette-Feld" (Znaim Nr. 106) oder „Der Morgen" (Nr. 98) giebt es nicht, oder flimmerndere, lachendere Farbenfreude als auf der kleinen italienischen Marine: „Boote am Strande" (Taormina Nr. 88) oder dem blütenschimmernden alten Klostergarten mit dem Mönch (Nr. 28). Die heimatliche Natur aber offenbarte für ihn doch die intimsten Reize; Erntefelder, der junge Buchenwald, durch dessen Laubdach die Sonnenstrahlen brechen, der Fliederbusch und die blühende Erika, die roten Kleefelder sind seine Lieblinge, alles Naturausschnitte, gesehen unter der einen zusammenfassenden Einheit: dem Licht. Darum wirken sie auch jedesmal wie ein Ganzes, wie ein Bild und wenn er gesagt hat: wenn ich siebzig Jahre alt werden sollte, so werde ich mit siebzig Jahren mein bestes Bild malen, so beweist das nur, dass er nimmer zu suchen aufgehört hätte. Er hat das fünfundfünfzigste Jahr nicht überschritten, aber kaum vermag man den zu beklagen, der ein Lebenswerk wie dieses hinterlassen durfte. Seine Winterbilder malte er im Freien fertig und dies mag seine Gesundheit angegriffen haben. Es gehört dazu das wundervolle, impressionistische Stimmungsmotiv „Mein Heimatsdorf" (Nr. 66). Aber wenn ihn das körperlich aufrieb, so hinterließ er uns dafür das dauernde geistige Äquivalent seines Opfers, das wir dankbar ehren wollen, denn was er schuf gehört ihm und uns und jedem kunstempfindenden Menschen. Es war sein Wunsch, für emporstrebende Künstler eine Stiftung zu schaffen, damit diesen eine Anspornung zu teil werden möchte, die er selbst so oft vermisst hatte. Seine Witwe führte den Lieblingswunsch des Gatten aus und widmet den Ertrag des Nachlasses an die Künstlerschaft zu solchem Zwecke. Die Versteigerung findet Mitte Januar statt. Möge sie reiche Ernte bringen und uns den Vorwurf ersparen, das nicht nachgeholt zu haben, was bei Lebzeiten Hörmann's versäumt wurde!

W. SCHÖLERMANN.

** *Das Preisgericht der graphischen Ausstellung in Wien* hat die goldene Medaille den Graphikern *Max Klinger* in Leipzig, *Auguste Lepère* in Paris und dem gleichfalls in Paris lebenden Schweden *Zorn* zuerkannt. Die Radirvereine in Düsseldorf, München, Stockholm und Weimar, die Karlsruher freie Vereinigung und der Klub der amerikanischen Holzschneider erhielten das Anerkennungsdiplom. Außer Preisbewerbung standen Herkomer, Jacoby und Koepping, denen die goldene Medaille bereits im Jahre 1883 zuerkannt worden war.

** *Für die 1897 in Dresden zu veranstaltende internationale Kunstausstellung* hat das Stadtverordneten-Kollegium einstimmig die Zeichnung eines Beitrags von 50000 Mk. aus den Mitteln der Stadt zum Garantiefonds sowie die unentgeltliche Überlassung der Ausstellungshalle an das Ausstellungskomitee bewilligt.

Für die *Internationale Kunstausstellung* zu *Dresden 1897* ist nunmehr folgendes festgestellt. Danach wird die Ausstellung umfassen: Werke lebender Künstler aller Länder. Die Ausstellung findet in der neuen Ausstellungshalle am Großen Garten vom 1. Mai bis 31. Oktober statt. Bestehen soll sie aus Sammelausstellungen einzelner Länder oder Ländergruppen. Für die deutsche Künstlerschaft findet Gruppenbildung mit den Sammelstellen Berlin, Düsseldorf,

Karlsruhe, München, Weimar, Stuttgart statt. Zugelassen sind Werke aus den Gebieten der Malerei, Bildhauerei und Baukunst, der zeichnenden und vervielfältigenden Künste, die in den letzten 10 Jahren entstanden sind. Sämtliche Werke sind von den Urhebern selbst oder mit deren ausdrücklicher schriftlicher Erlaubnis einzusenden. Über die Zulassung von Werken verstorbener Künstler entscheidet die Ausstellungskommission. Ausgeschlossen sind Werke, die bereits auf einer akademischen Ausstellung in Dresden sich befunden haben, sowie namenlose Arbeiten und Nachbildungen. Letztere mit alleiniger Ausnahme der Zeichnungen für den Kupferstich. Den Architekten ist es gestattet, Photographien ihrer ausgeführten Bauten zur Ausstellung zu bringen. Jeder Künstler darf nur drei Werke einsenden, die Kommission behält sich jedoch das Recht vor, einzelne Künstler zur Ausstellung einer größeren Zahl von Werken einzuladen. Über die Zulässigkeit der einzelnen Kunstwerke entscheiden die Aufnahmejurys der einzelnen Sammelstellen. Der in Dresden zu wählenden Aufnahmekommission unterliegen nur die Werke der dort lebenden Künstler und solche, welche direkt ohne Berücksichtigung der Sammelstellen nach Dresden gelangen. In den Ausstellungsräumen, welche den Kollektivausstellungen überwiesen werden, besorgen die Kommissäre der betreffenden Länder die Anordnung, sofern diese nicht der Dresdener Anordnungskommission übertragen ist. Die Ausstellungskommission ist in allen Angelegenheiten Centralstelle. Es ist in Aussicht genommen, große und kleine goldene Medaillen in entsprechender Anzahl zu verleihen. Die Bildung einer internationalen Preisjury wird vorbehalten. Der Ausschuss besteht aus folgenden Herren: Vorstand: Gotthardt Kuehl. Stellvertretender Vorstand: Robert Diez. Schriftführer: Paul Kießling. Stellvertretender Schriftführer: Karl Bantzer. Hermann Prell. Ferdinand Pauwels. Paul Wallot. Karl Woermann. Alfred Hauschild. Wilhelm Claudius. Hugo Bürkner. Jacques Schenker. Franz Hochmann. Max Pietschmann. Der Geschäftsführer: Kaufmann Hermann Paulus.

⊙ *Die Menzel-Ausstellung in der Berliner Kunstakademie* hat, wie oben bereits hervorgehoben wurde, auch insofern eine große Lücke, als das graphische Werk des Künstlers darin gar nicht berücksichtigt worden ist. Diese Lücke ist seit 8. Dezember durch eine Ausstellung im zweiten Corneliussaal der Berliner Nationalgalerie ausgefüllt worden. Die Nationalgalerie hat bei Zeiten angefangen, alles nur Erreichbare von Menzel zu sammeln, und sie besitzt jetzt so viele Werke des Meisters wie keine zweite öffentliche Sammlung. Die Ausstellung enthält 112 Lithographieen, 37 Radirungen, 208 Holzschnitte, 190 Zeichnungen in Blei, Kreide und Feder und 119 Blätter in Wasser- und Deckfarben, zusammen 665 Nummern. Der von Prof. von Donop verfasste, vornehm ausgestattete Katalog wird durch eine liebevolle Charakteristik des Meisters eingeleitet, die sich, dem Zwecke der Ausstellung entsprechend, vornehmlich mit dem Lithographen, dem Radirer, dem Zeichner und dem Maler in Wasser- und Deckfarben beschäftigt.

Künstlerhaus Zürich. In der ständigen Ausstellung im Künstlerhaus wird während mehrerer Monate eine reiche Auswahl von Bildern ausgestellt werden, welche aus den diesjährigen internationalen Ausstellungen in München (Secession und Glaspalast) und in Venedig stammen. Darunter befinden sich namentlich zwei Kollektionen von Gemälden schottischer und skandinavischer Künstler, ferner zahlreiche Werke belgischer, holländischer, französischer, italienischer, deutscher und englischer Meister.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

L. *Berlin.* — *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der am 29. November abgehaltenen ordentlichen Monatssitzung erfolgte die Neuwahl des Vorstandes. Gewählt wurden: Präsident: Herr Generalmajor z. D. *Röse*; 1. Vize-Präsident: Herr Graf von *Dönhoff-Friedrichstein*; 2. Vize-Präsident: Geheimrat Direktor Dr. *W. Bode*; Schriftführer: Herr Dr. *W. v. Dallwitz*, Herr Dr. *Max J. Friedländer*, Herr Direktor Dr. *P. Jessen*, Herr Dr. *J. Springer*; Schatzmeister: Herr *W. Gumprecht.* Die Gesellschaft zählt gegenwärtig 1 Ehrenmitglied, 90 in Berlin ansässige ordentliche und 27 auswärtige Mitglieder.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ein altrömisches Schiff. Über die mehrfach und auch in diesen Blättern besprochenen Funde im See von Nemi hat nunmehr Prof. Barnabei namens des Unterrichtsministeriums in der Sitzung der Accademia dei Lincei vom 17. November berichtet. Demnach handelt es sich thatsächlich um ein *Schiff* von 56 m Länge und 12 m Bordbreite; doch ragen beiderseits die das Gerüst des Verdecks bildenden Balken noch um einige weitere Meter vor, um in kräftigen Köpfen katzenartiger Raubtiere aus Bronze von feiner Arbeit ihren Abschluss zu finden. Auf diesen Balken ruht das obere, von einer schlanken Balustrade geschirmte Verdeck. Die Balken des Schiffsbauches sind mit Holz verschalt, zwischen den Balken und der äußeren Verschalung befinden sich Bleiplatten von Messerklingenstärke, sowie ein mit einer harzartigen Substanz getränktes, wollenes Gewebe. Einzelne Teile des Schiffes, das in Gedanken und Ausführung der originalen Prachtliebe eines Caligula entspricht, hatten einen Belag aus Marmor, sowie aus sehr dünnen Platten von Porphyr und anderen kostbaren Steinen. Zu dem Schiffe gehörte auch eine Landungsbrücke, deren Pfahlwerk gleichfalls oben Bronzeverkleidung hatte, und die wahrscheinlich ebenfalls mit Steinplatten belegt war. Die Erhaltung des Ganzen ist je nach der Tiefe verschieden. Am meisten beschädigt sind, auch wegen der verschiedenen Hebungsversuche, die obersten, im Wasser befindlichen Teile; die vom Schlamm umgebene Mitte ist teilweise verfault, wogegen das im Sande steckende unterste Stück wohl erhalten zu sein scheint. — Die Arbeiten werden übrigens nicht auf Kosten der Regierung, sondern seitens einer Privatunternehmung im Einvernehmen mit dem eigentumsberechtigten Fürsten Colonna, allerdings mit Ermächtigung und unter Aufsicht des Ministeriums, vorgenommen. y.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

Über Holbein's Gesandtenbild, welches im III. Bande dieser Zeitschrift (Neue Folge) abgebildet wurde, bringt die „Times“ vom 7. Dezember wichtige Aufklärungen. Mary F. S. Harvey schreibt darüber an den Herausgeber des genannten Blattes: Durch einen merkwürdigen und glücklichen Zufall ist ein Stück eines Manuskripts des 17. Jahrhunderts erhalten, das die ganze Geschichte des Bildes in den ersten 120 Jahren seines Daseins enthält. Es lautet wie folgt: „Bemerkungen über den Gegenstand eines vorzüglichen Bildes der Herren d'Inteville Polizy und Georg de Selve. Auf diesem Gemälde ist dargestellt Messire Jean D'Inteville, chevalier sieur de Polizy bei Bar-sur-seine Bailly de Troyes, der Gesandter in England für König Franz I. in den Jahren 1532 und 1533 war, und aldann Gouverneur von Karl von Frankreich, zweitem Sohn desselben Königs, welcher

Karl in Forest Moustier im Jahr 1545 starb und der genannte H. von D'Inteville im Jahr 1555, begraben in der Kirche des erwähnten Polizy. Auch ist auf genanntem Gemälde dargestellt Messire George de Selve, Bischof von Lavaur, eine Persönlichkeit von großer Gelehrsamkeit und sehr tugendsam, welcher Gesandter bei Kaiser Karl dem Fünften war; der besagte Bischof war Sohn des Messire Jean de Selve ersten Präsidenten im Parlament von Paris. Ebenderselbe Hr. Bischof starb im Jahr 1541, nachdem er in den erwähnten Jahren 1532 und 1533 mit königlicher Erlaubnis nach England gereist war, um den oben genannten Herrn D'Inteville, seinen genauen Freund und dessen ganze Familie zu besuchen; und nachdem beide in England vereinigt waren, veranlassten sie einen ausgezeichneten holländischen Maler, dieses Gemälde zu schaffen, das sorgfältig am selben Orte von Polizy bis zum Jahr 1653 aufbewahrt worden ist." — Das Manuskript besteht in seinem oberen Teile aus einem Stücke Pergament, augenscheinlich eines Inventars, von dem es zu einer gewissen Zeit abgeschnitten worden ist, vermutlich um das Bild, als es Polizy verließ, zu begleiten. Die Überschrift und eine Fußnote zu dem Worte de Selve darin sind von einer wenig späteren Hand als der Hauptinhalt, aber die Autoritäten des Britischen Museums geben an, dass der Zeitunterschied nur gering ist und dass das ganze Dokument kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts zu datiren ist. Eine Notiz über das Manuskript befand sich (unter Nr. 6247) in dem Aprilkatalog von 1888 des Herrn Saffroy, Antiquar in Pré St. Gervais, von dem die Einsenderin es erwarb. Diese Notiz ist in der laufenden Nummer der Revue de Champagne et de Brie (vol. 24, 1888, Seite 318) gedruckt worden. Ebenso war sie wieder abgedruckt in der Vorrede von M. Germaine Lefèvre-Pontalis zur Correspondance politique d'Odet de Selve (1546—1549).

VERMISCHTES.

Die Menzelfeier in Berlin. Der 80. Geburtstag Adolf Menzel's hat dem Meister Ehren eingebracht, wie sie in Deutschland bisher noch keinem Künstler zu teil geworden sind. Um 10 Uhr vormittags eröffnete eine Deputation der Hochschule für die bildenden Künste die Reihe der Gratulanten, und unmittelbar darauf erschien im Auftrage des Kaisers der Chef des Civilkabinetts, Geheimrat v. Lucanus, um dem Gefeierten seine Ernennung zum Wirklichen Geheimen Rate mit dem Prädikat „Excellenz" mitzuteilen. Die Hauptfeier begann um 11 Uhr, in den Ausstellungsräumen der Kunstakademie, wo Menzel inmitten seiner Werke im Laufe von zwei Stunden, die nur von einer kurzen Frühstückspause unterbrochen wurden, die zahlreichen Gratulanten und Deputationen empfing. Als der Meister, den die Mitglieder der Akademie bereits auf der Treppe empfangen hatten, den Uhrsaal betrat, erwartete ihn eine neue Überraschung als Zeichen der Huld seines kaiserlichen Herrn. Vor ihm stand eine Reihe der Riesengrenadiere aus König Friedrich's Zeit, die sein Zeichenstift unserer Zeit vertraut gemacht hat. Zehn Mann vom Ersten Garde-Regiment z. F. hatte der Flügel-Adjutant Oberst von Kessel im Auftrage des Kaisers zur Begrüßung des Meisters aufgestellt. Die „langen Kerls" boten einen prächtigen Anblick in ihren blauen, mit Silbertressen besetzten Monturen des Bataillons Leibgarde Friedrich's d. Gr., den Zopfperrücken, den großen Blech-Mützen, den Riesenpatronentaschen und den großen Gewehren. In einer Reihe standen sie aufmarschirt, auf dem rechten Flügel der Unteroffizier mit Dreimaster und Sponton und der Tambour mit der großen Trommel. Als Menzel den Saal betrat, kommandirte der Unteroffizier mit lauter Stimme: Achtung! Präsentirt das Gewehr! Mit altertümlicher Umständlichkeit wurde das Kommando ausgeführt, während der Tambour die Trommel rührte. Mit größter Überraschung betrachtete Menzel dieses zur Wirklichkeit gewordene prächtige Bild. Bewundernd musterte er die großen stattlichen Gestalten und schritt dann die Front ab. Er drückte dem Unteroffizier dankbar die Hand und bat dann den Oberst von Kessel, Sr. Majestät seinen Dank für die unverdiente, ungewohnte Auszeichnung zu überbringen. Darauf wurde er in den langen Saal geführt, wo er von Gesängen des a capella-Chores der Hochschule unter Leitung des Professors Joachim, begrüßt wurde. Dann ergriff Geh. Rat Meißner, der Korrespondenz-Sekretär des Kaisers, das Wort, um dem Meister „als Zeichen des gnädigen Wohlwollens Sr. Majestät" die von Walter Schott modellirte Bronzebüste, die den Monarchen in der Garde du Korps-Uniform zeigt, als Ehrengabe zu überreichen. Gleich darauf wurde dem Meister eine neue Ehrung bereitet, als er vor die Jubelgabe der Akademie, sein von Max Koner für deren Sitzungssaal gemaltes lebensgroßes Porträt, geführt wurde, das ihm Geh. Rat Ende mit ehrenden Worten überreichte. Nachdem Menzel auch hierfür seinen herzlichsten Dank gesagt hatte, führte man ihn in die für ihn hergerichtete „Menzelnische", wo er sich auf einem Sessel niederließ, an dessen Seiten zwei Riesengardisten Aufstellung nahmen. Hier nahm Menzel die weiteren Huldigungen entgegen. Zunächst erschien der Kultusminister Dr. Bosse, der ihm den ersten Ätzdruck des von Prof. Eilers mit Unterstützung der preußischen Kunstverwaltung geschaffenen Kunstblattes nach Menzel: „Friedrich der Große auf dem Lande" überreichte. Der Minister wies in seiner Ansprache darauf hin, dass die Urkunde der Ernennung zum Wirklichen Geheimen Rat vom ganzen Staatsministerium gegengezeichnet sei, womit der hohe Wert des Menzel'schen Schaffens für die Staatsregierung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Als Vertreter der preußischen Kunstverwaltung spreche er es hier noch besonders aus, wie der Meister durch Gottes Fügung gerade der künstlerische Interpret der Friederizianischen Epoche gewesen sei und als solcher auf das ganze deutsche Volk einen unermesslichen Einfluss ausgeübt habe. Der Minister schloss seine Ansprache mit dem Wunsche, dass es dem Meister vergönnt sein möge, noch viele Jahre mit gleicher Schaffensfreudigkeit und Kraft unserem Volke und seinen höchsten Idealen zu dienen, sowie, dass ihn Gott noch lange als Vorbild einer harmonisch ausgereiften, künstlerischen Persönlichkeit erhalten möge. — Der folgende Gratulant, der Präsident der Akademie, Geh. Rat Ende, verlas zunächst folgende Adresse der Akademie: „Die königl. Akademie der Künste, die es sich zur höchsten Ehre schätzt, Sie, hochverehrter Meister und Freund Adolf Menzel, länger als vier Jahrzehnte zu ihren hervorragendsten Mitgliedern zu zählen, feiert den heutigen Tag, an dem Sie in seltener körperlicher und geistiger Frische bei unverminderter Schaffensfreude und Schaffenskraft Ihr achtzigstes Lebensjahr vollendet haben, mit besonders herzlicher und stolzer Empfindung. Unvergänglicher Lorbeer krönt Ihr schönes und edles Lebenswerk, dem Sie sich durch reichgesegnete Jahre in rastloser, würdigster Pflege der Kunst zum Ruhme des Vaterlandes gewidmet haben. Zum Vorbild und dauerndem Gedächtnis hat die königl. Akademie der Künste Ihr Bild für ihren Sitzungssaal verewigen und eine Menzelmedaille für Mit- und Nachwelt anfertigen lassen. Die von ihr veranstaltete Sonderausstellung Ihrer Meisterwerke aus öffentlichem und privatem Besitz soll gleichzeitig in den weitesten Kreisen die außerordentliche Bedeutung

Ihrer Schöpfungen für die Kunst und für die künstlerische Erziehung Ihrer Zeitgenossen und Fachgenossen von neuem veranschaulichen. Möge Ihr Wirken, Ihr Raten und Ihr Streben der Kunst noch lange erhalten bleiben. Möge Ihnen ein sonniger, schöner Lebensabend als Lohn für Ihr unvergleichlich arbeitsames und fruchtbares Schaffen auch weiterhin beschieden sein.“ Dann überreichte der Präsident die Menzel zu Ehren nach einem Modell von R. Begas geprägte Medaille. Eine dritte besondere Auszeichnung wurde dem Jubilar durch seine Ernennung zum Ehrenbürger von Berlin zu teil. Die darüber ausgestellte, vom Oberbürgermeister Zelle überreichte Urkunde hat folgenden Wortlaut: „Wir, der Magistrat der königlichen Haupt- und Residenzstadt Berlin, urkunden und bekennen hiermit, dass wir im Einverständnis mit der unterzeichneten Stadtverordneten-Versammlung dem königlichen Professor und Kanzler des Ordens pour le mérite Dr. Adolf Menzel, dem gedankenreichen Beobachter, dessen Auge aus dem Wirklichen das Bedeutende erspäht, dem bahnbrechenden Meister der Darstellung, dessen Stift das Gesehene treu und geistvoll verewigt, dem vaterländischen Künstler, der den Ruhm des großen Friedrich der Gegenwart und Zukunft in lebenswahren Bildern kündete und aus des gottbegnadigten Wilhelm's I. Leben mächtig ergreifende Momente für das Auge festhielt, dem weit ausschauenden Maler, der liebevoll und sinnig die kühne und harte Arbeit moderner Cyklopen verherrlicht, dem hochverehrten langjährigen Mitbürger, dessen Ruhm für alle Zeiten eine Ehre der Stadt bleibt, das Ehrenbürgerrecht unserer Stadt erteilt haben. Dessen zur Urkunde haben wir diesen Ehrenbürgerbrief unter unserer Unterschrift und unter Anhängung unseres großen Stadtsiegels ausfertigen lassen. Berlin, den 8. Dezember 1895. Die Stadtverordneten-Versammlung. Der Magistrat hiesiger königlichen Haupt- und Residenzstadt.“ Der Kaiser von Österreich verlieh dem Gefeierten das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft, die Pariser Akademie der schönen Künste (Institut de France) ernannte ihn zu ihrem Mitglied, und die Stadt Kissingen, zu deren regelmäßigen Kurgästen Menzel gehört, ließ ihm ebenfalls einen Ehrenbürgerbrief überreichen. Den seiner Geburtsstadt Breslau besitzt er schon seit zehn Jahren. Von den übrigen Gratulationen heben wir nur die der deutschen Kunstgenossenschaft, der kgl. Museen in Berlin, der Akademieen in Petersburg, Wien, Kassel und Karlsruhe, des Vereins Berliner Künstler und des Vereins für die bildenden Künste in Breslau hervor. Nach der Frühstückspause trat die Friederizianische Wache noch einmal ins Gewehr und präsentirte, worauf sich Menzel vor der Front aufstellte und ein Photograph die originelle Gruppe mit Blitzlicht zur Erinnerung an den denkwürdigen Augenblick aufnahm. Nachdem dann die zweite Reihe der Gratulanten empfangen worden war, meldete sich der Kommandirende der Wache ab, und Menzel trat, militärisch grüßend, vor sie hin und dankte ihr für ihre gute Haltung. Den Beschluss des Festtages bildete ein vom Verein Berliner Künstler veranstaltetes Huldigungsfest in den Kroll'schen Festsälen, dem der Kaiser, die Kaiserin und die Kaiserin Friedrich in seinem Hauptteile beiwohnten. Er bestand aus einer Reihe scenisch eingefasster lebender Bilder nach Menzel'schen Gemälden. Das erste, gab das „Walzwerk“ in überraschend wirkungsvoller Weise wieder, dann folgte eine Scene aus dem „Zerbrochenen Krug“. Das dritte Bild, „Victoria“, erntete besonders lebhaften Beifall, und viermal musste sich unter den Klängen des Pariser Einzugsmarsches die begeisterte Gruppe der siegreichen Krieger aus den Befreiungskämpfen dem Publikum zeigen. Zartere Weisen begleiteten das nächste Bild, „Friedrich II. in Rheinsberg“. Dann kam wieder die historische Kunst Menzel's an die Reihe und erzielte mit vier Blättern aus dem Armee-Werk den größten Erfolg. Diese von weißem Grunde scharf sich abhebenden einzelnen Soldatenfiguren waren eine sehr dankbare Aufgabe, da auch der Humor hierbei zur Geltung kam. Als vorletztes Bild war „Friedrich II. auf Reisen“ gewählt worden. Dann erschien das Schlussbild, eine Apotheose auf die Kunst Menzel's. Auf dem Gipfel eines pyramidenartigen Aufbaues stand Friedrich der Große und auf den Stufen waren in geschmackvoller Weise zahlreiche Gestalten aus Menzel'schen Bildern gruppirt. Die Musik intonirte die Nationalhymne. Da erhob sich der Kaiser und mit ihm alle Anwesenden. Der große Friedrich hatte sein Piedestal verlassen und war langsam die Stufen herab bis an den Rand der Bühne auf den vor ihm sitzenden Jubilar zugeschritten, dem er nun in Person seine Glückwünsche darbrachte. Dann erteilte er den drei Schauspielerinnen, die zu Beginn des Festspieles die Genien der Natur und Kunst und die Muse der Geschichte verkörpert hatten, den Auftrag, dem „Monsieur Menzel“ einen Lorbeerkranz zu überreichen. Damit erreichten die Ovationen ihren Höhepunkt, und Menzel wurde in die kaiserliche Loge befohlen, um die persönlichen Glückwünsche der Majestäten entgegenzunehmen. Dann folgte eine von R. Schott verfasste Pantomime „Menzel als Ehestifter“, und um Mitternacht brachten noch die Kunstakademiker dem Jubilar eine Huldigung in der Form eines Festzuges dar, dessen Mitglieder alle nur möglichen historischen und Volkstrachten zur Schau trugen. Mit unverminderter Frische ließ der achtzigjährige Greis auf seinem hohen Sitz diesen ganzen Sturm an sich vorüberziehen, und er hat, soweit bis jetzt bekannt ist, alle Strapazen dieses Tages ohne Schaden überstanden, ja sogar noch einer Wiederholung des Festes beigewohnt.

* * *Aus Anlass des Lenbach'schen Bilderdiebstahlsprozesses* hat am 23. November in München eine Versammlung von Mitgliedern der Künstlergenossenschaft und der Secession stattgefunden, in der folgende Resolution angenommen wurde: „Die heute zur Wahrung der Interessen der Künstlerschaft zusammengetretene Versammlung von Münchener Künstlern beschließt: Es sei an die königl. bayerische Staatsregierung die Bitte zu richten, sich bei der Regierung des Deutschen Reichs dafür zu verwenden, dass zur Beseitigung unklarer rechtlicher Auffassung und zur Wahrung der Rechte der Künstler folgende Schutzbestimmungen in die Gesetzgebung aufgenommen werden: 1) Der Urheber eines von ihm geschaffenen Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst ist ausschließlich berechtigt, auf der Vorderseite des Bildes (der Bildfläche) — der Urheber eines von ihm geschaffenen Werkes der Skulptur auf das Werk seinen Namen oder sein Monogramm zu setzen — das Werk zu signiren. 2) Niemand sonst steht das Recht zu, auf der Bildfläche eines Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder auf einem Werke der Skulptur den Namen des Urhebers oder dessen Monogramm anzubringen oder anbringen zu lassen oder eigenmächtig eine Jahreszahl darauf zu setzen oder zu entfernen oder zu ändern, auch nicht unter dem Titel eines Sammel- oder sonstigen Vermerkes, oder einen angebrachten Autornamen zu beseitigen. Es ist auch verboten, den Namen des Urhebers eines nichtsignirten Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder der Skulptur auf dem Rahmen, in welchen das Werk gebracht wird, ohne dessen Genehmigung anzubringen oder anbringen zu lassen. 3) Die Übermalung eines vom Urheber signirten Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder die Umarbeitung eines vom Urheber signirten Werkes der Skulptur darf nur mit

Genehmigung des Künstlers oder dessen Erben vorgenommen werden. 4) Nach dem Tode des Urhebers sollen dessen Erben berechtigt sein, auf der Vorderseite (Bildfläche) eines Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst oder auf ein Werk der Skulptur den Vermerk zu setzen „aus dem Nachlasse des Künstlers“, mit der Beifügung von dessen Namen. 5) Die Zuwiderhandlung gegen diese Bestimmungen soll mit Strafe und Entschädigungspflicht bedroht werden.“ — Die Vorstände der Münchener Künstlergenossenschaft und der Secession wurden beauftragt, die in der Resolution an die k. bayerische Staatsregierung gerichtete Bitte dieser in geeigneter Form zu unterbreiten.

Nürnberg. — Man hörte in letzter Zeit wieder einmal davon reden, dass die alten Stadtmauern und Wälle von Nürnberg fallen sollten. Der Schreck und die Entrüstung über diesen Vandalismus hat sich etwas beruhigt, nachdem ein neuerlicher Beschluss der Stadtverordneten die Erhaltung des größeren Teiles der Ringmauern in sichere Aussicht gestellt hat. Dieser Beschluss wird allseitige Billigung finden. — Im übrigen nehmen die gründlichen Ausbesserungen der drei Hauptkirchen von St. Sebaldus, St. Lorenz und der reizenden Frauenkirche ihren ungestörten Fortgang. Die beiden ehrwürdigen Türme von St. Sebald werden bald im frischen Goldglanz erstrahlen; auch im Innern ist man eifrig am Arbeiten und Renoviren. Das „Sakramentshäuschen“ von Adam Krafft und der „Englische Gruß“ von Veit Stoß bleiben natürlich unberührt und bewahren, unter der Beleuchtung der Glasfenster Veit Hirschvogel's, ihren alten Zauber. — In der Burg ist auch allerlei erneuert und in Stand gesetzt. Der Prinz-Regent von Bayern wird zum Besuch der im kommenden Jahre stattfindenden großen Gewerbe-Ausstellung in dem alten Stammsitz der Burggrafen von Nürnberg seinen Aufenthalt nehmen. — Die größte Veränderung erfährt augenblicklich die kleine Kirche, welche schon vor und zu Meister Hans Sachsens Zeiten den Sängern der Meisterzunft zum Versammlungsort diente, der Schauplatz von Richard Wagner's „Meistersingern“, Akt I: Die *Kirche der St. Katharinenklosters.* Nach Entfernung des „historischen Vorhanges“ und der Kanzel ist die Reinigung vorgenommen, Decke und Wände sind neu gemalt. Hat das Ganze an Reinlichkeit gewonnen, so büßt es dafür seinen alten historischen Zauber etwas ein. Das von *Wilhelm Ritter* in diesem Kirchenraum geschaffene große Stadtbild von Nürnberg, — vom Hauptmarkt gesehen — welches auf der Ausstellung in Chicago figurirte, hat hier vorläufig wieder seine Aufstellung gefunden: eine hervorragende Schöpfung, die es wohl verdient, erhalten und einem deutschen Museum einverleibt zu werden, ehe Zeit und ungünstige Aufbewahrung sie schädigen. *W. SCHÖLERMANN.*

⊙ *Eine neue, dem Gedächtnis Kaiser Friedrichs gewidmete Kirche* hat am 21. Oktober in Berlin ihre Weihe erhalten. Sie steht am nordwestlichen Rande des Tiergartens, dicht an der Händelstraße, inmitten einer anmutigen landschaftlichen Umgebung. Sie unterscheidet sich insofern von den zahlreichen neuen Kirchen, die in den letzten sieben Jahren in Berlin erbaut und eingeweiht worden sind, als ihr Erbauer, Professor *Vollmer*, an Stelle der sonst meist bevorzugten romanischen Stilformen, frühgotische in freier Auffassung gewählt und dadurch eine malerische Wirkung erzielt hat, die sich glücklich der Umgebung anpasst. Sie ist noch durch die Beschränkung erhöht worden, die der Bauplatz dem Architekten auferlegte. Er wurde dadurch gezwungen, den Turm, der an der Vorderfront keinen Platz finden konnte, seitlich in den durch Querschiff und Langschiff gebildeten Winkel zu verlegen. Der Grundriss der Kirche zeigt die Form eines lateinischen Kreuzes mit kurzen Armen. Der Chor ist nicht polygonal, sondern geradlinig abgeschlossen. Die Außenarchitektur ist in Tuffstein und Sandstein aufgeführt; nur die glatten Flächen sind mit roten Ziegeln verblendet. Die Innenarchitektur ist dagegen ganz in Ziegeln aufgeführt, bis auf die Emporensäulen und die Kapitelle, Konsolen und Friese; letztere sind aus gebranntem Ton mit reicher Ornamentik hergestellt.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895. Heft 5 7.

Hugo Vogel. Von Julius Lessing. — Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst. Von Georg Fuchs. (Forts. aus Heft 3.) — Adolf Menzel. Zum 80. Geburtstage des Meisters, 8. Dezember 1895. Von Dr. Richard Graul. — Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst. Von Georg Fuchs. (Schluss.) — Künstler und Kunsthandler. — Die graphische Ausstellung in Wien. Von Karl von Vincenti. — Heinrich Leutemann. Von Ernst Kiesling. — Ausstellungen und Sammlungen.

G Hirth's Formenschatz. 1895. Heft 12.

Nr. 177. Sogenannte Klytia. — Nr. 178. Ein Prophet. (Reims.) — Nr. 179. Statue der Heil. Martha. In der Kirche St. Urbain in Troyes. — Nr. 180. Ballustrade mit Eisengitter im Innern der Certosa di Pavia. — Nr. 181. Italienische Schaumunzen vom Ende des XV. Jahrhdts. — Nr. 182. Der vom Kreuz abgenommene Christus, beweint von Maria Magdalena und Johannes. Von Fra Bartolommeo. — Nr. 183. Andrea del Sarto: Selbstbildnis des Meisters. — Nr. 184. Majolika-Teller, Fabrik Casa Pirota zu Faënza (um 1530). — Nr. 185. Büste des Kaisers Antonin des Frommen; XVI. Jahrhdt. — Nr. 186. Vorlagen für Schlosser- und Schmiedearbeiten; XVI. Jahrhdt. — Nr. 187. Carlo Cagliari: Die Heil. Jungfrau, umgeben von Engeln und Heiligen. — Nr. 188. Teil einer verzierten Schüssel; Ende des XVI. Jahrhdts. — Nr. 189. Medicäisches Wappen am Palazzo Ramirez de Montalvo im Borgo degli Albizzi in Florenz. — Nr. 190. Francesco Furini: Allegorische Darstellung, Florenz. — Nr. 191. Lalonde: Vorlagen zu Rahmen und Zierschildern. — Nr. 192. Elisabeth Louise Vigée-Lebrun: Bildnis der Königin Marie Antoinette in sitzender Stellung. Versailles.

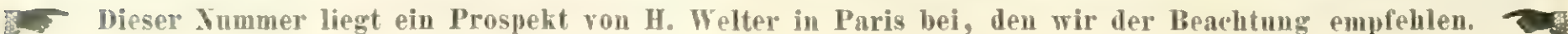
Le Journal des Arts. 1895. Nr. 71.

L'exposition de Rouen. — L'exposition de Bordeaux. — Fouilles à Vézelay. — L'exposition de Nancy. — Un coin ignoré.



Minna Herzlieb.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 10. 27. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE INTERNATIONALE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE ZU WIEN.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

II.

Unter den Holländern fällt ein Porträtist in Lithographieen auf: *Jan Veth*, und in Trockenstiftradirungen des Figürlichen wie Landschaftlichen: *Philippe Zilcken*, sowie besonders *Karl Storm van's Gravesande*, dessen mit der Nadel wuchtig hingeworfener Pfahlzaun (Estacade) in die Augen springt. In wenigen flüssigen Strichen erreicht er die beabsichtigte impressionistische Wirkung bis zur Überzeugung. Die Technik der um dieses Pfahlwerk herumfließenden Wellen ist so einfach, der Strich (nach oben scharf und bestimmt, nach unten weich auslaufend) so voller Bewegung, dass nicht nur der vollständige Wassercharakter dadurch erreicht wird, sondern gleichzeitig jener eigentümlich spielende Lichtflimmer, der auf der Welle liegt. Nur der außergewöhnlich hohe Preis des Blattes hält den lebhaften Wunsch, es zu erstehen, in Schranken.

Als sehr interessanter Lithograph erscheint *Th. van Hoytema* im Haag. Die Illustrationen (fein in der Farbe) zu dem Werke: „Het leelijke jonge Eendje“ (das hässliche junge Entlein) sind dem köstlichen holländischen Text, der sich in seiner breiten gemütlichen Weise liest wie unser *Fritz Reuter*, kongenial angepasst. Etwas so Gesundes und Herzerfreuendes sieht man nicht alle Tage. Es spricht viel humorvolle Menschenkenntnis und — Tierkenntnis, physisch und psychisch, daraus. Man achte besonders auf den Ausdruck in den Gesichtern der Haustiere; so fein individualisiren und typisiren gewöhnlich nur die Engländer.

Einige geniale Schweden, wie *Axel Hägg, David Ljungdahl, Ferdinand Boberg, Robert Ludwig Haglund* und *Karl Larsson*, leiten zu den Franzosen hinüber. Paris ist ja ihre Alma mater, und ihr Matador, *Leonhard Anders Zorn*, lebt dort. Er macht so ziemlich alles was er will, ein Allerweltskerl, aber jeder Strich sitzt, wo er sitzen muss. Ihm sind die schwierigsten malerischen und zeichnerischen Probleme nur da in der Welt, um sie zu lösen. Was er hier giebt, ist der erste lebendige Eindruck auf der Platte, mit sprühendem Leben, zuweilen mit Übermut impressionistisch. Aber ihm ist die Form so in Fleisch und Blut übergegangen, dass er sich das erlauben darf. Er schreckt vor nichts zurück und alles wirbelt durcheinander, Porträtskizzen, Genre, Interieurs, Straßenscenen, Omnibusse etc. in den tollsten Beleuchtungseffekten! Der Aufzählung kann man sich um so eher enthalten, als dergleichen nicht beschrieben, sondern nur gesehen werden kann. Zorn ist einer von denen, die alle Phasen einer Kunstepoche an sich selbst mit durchmachen, jeder Aufgabe mit französischem élan und französischer Emsigkeit zu Leibe gehen und nicht eher ruhen, als bis sie alles überwunden und gelöst haben, um dann sofort zu neuen Attaquen überzugehen.

Zu sagen, dass die Franzosen tüchtig sind, dass sie verblüffende technische Kunststücke vollbringen, dass wir manches von ihnen lernen können u. s. w., ist ja alles billige Weisheit. In Kunstdingen sind sie nun einmal dem ehrlich-schwerfälligen Teutonen stets um ein bis zwei Nasenlängen voraus. Aber darum keine Feindschaft. Lernen so zu arbeiten, wie sie, das können wir freilich noch, aber nachahmen, uns beeinflussen lassen, das haben wir nicht mehr nötig; das beweist diese Ausstellung zur Evidenz.

Unter den lebenden reproduzirenden Radirern Frankreichs steht in erster Linie vielleicht *Felix Bracquemond*, der aber vier eigene Entwürfe bringt, meistens Freistudien und eine flotte, reizende Fischdekoration für ein

Fayence-Service; seine Reproduktionen fehlen diesmal; aber ihm reiht sich in der Fähigkeit, sich der Eigenart der Originale jedesmal bis zum Darinaufgehen anzubequemen, seien sie nun ernst und groß, weich oder geschmeidig, *M. Baude* (im Holzschnitt) an. Man vertiefe sich einmal in diese Arbeiten nach Rembrandt (Le poète, Emaus etc.), van Dyck, Ribot, Chardin (Selbstporträt) und Chaplin und man wird eingestehen müssen, dass hier die Kritik nichts mehr zu sagen hat, da keine nur verblüffend technische und mechanisch gewissenhafte, sondern eine wirklich seelische Wiedergabe über das spröde Holz den Sieg davonträgt.

Die elegante, modische Art, im phantastisch modernen Sinne, vertreten merkwürdigerweise gerade im Holzschnitt zwei deutsche Namen in Paris: die beiden Wiener *Franz Schmidt* und *Friedrich Steinmann* mit Illustrationen (nach den Zeichnungen Ludwig Marolds) zu französischen Romanen des Daudet, Coppée etc. Der umfassendste und bedeutendste Originalholzschneider, Malerradirer und Steinzeichner, vielleicht überhaupt diesmal die interessanteste Persönlichkeit unter den französischen Gästen, ist *Auguste Louis Lepère*. Das ganze tolle, übermütige, emsige Seine-Babel, mit seinen Verkehrsadern, Quais, Brücken, Dampfern, Lagerplätzen, dem Gewimmel auf Märkten und Boulevards ist mit impressionistischer Treffsicherheit erfasst. So wird er vielleicht für das heutige Paris das, was Charles Méryon vor der Umgestaltung der Stadt durch Haussmann war, ein Chroniker in Bildern, die er mit allen Reizmitteln verschiedenartigster Technik hervorzaubert. Holzstichel und Radirnadel wechseln ab und sind manchmal im ersten Moment kaum auseinander zu halten, immer aber ist es Paris und wieder Paris, das ihn, wie auch *Eugène Delâtre*, *E. Béjot*, *Henri Guérard* und *J. F. Raffaëlli* anzieht, von dem die große Separat-Ausstellung in den unteren Räumen des Künstlerhauses bereits einer besonderen Würdigung unterzogen worden ist. Die genialen Steinzeichnungen von *Alex. Lunois* (darunter die Burnussweberinnen und jenes von unten beleuchtete Theater-Galeriebild, das fast wie ein Negativ wirkt) sind schon bekannt geworden bei uns.

Ganz verschieden von diesen, stimmungsvoll, weich, von jener leisen Melancholie umschleiert, die mich zuweilen an die feinsten Sachen von Anton Mauve erinnert, aber von größerer Exaktheit in der Zeichnung, ist der französisirte Spanier *Ricardo de los Rios*. Die beiden Heerdenbilder „Vieux berger et son troupeau" und „La fille du berger", (die vorherige Platte mit Veränderungen) atmen eine bei den Romanen seltene Innigkeit, so recht das, was wir im Deutschen mit Gemüt bezeichnen und oft den Ausländern nicht ungern absprechen. Ins Gebiet des Idealen geht auch *Henri Fantin-Latour* mit seinem „Dernier thème de Robert Schumann", wobei mir eine ganz seltsame Ähnlichkeit in der Behandlung mit gewissen Kompositionen des großen Symbolikers C. F. Watts in London auffiel, freilich ohne dessen Hoheit entfernt zu erreichen.

Ein Symboliker, aber kein weicher, auch kein Nazarener, aber ein Sataniker von grandioser Bosheit und manchmal faunischem Hohnlachen, ist der in Paris akklimatisirte Belgier: *Félicien Rops*. Man darf ihn kaum vor keuschen Ohren nennen, diesen Erotiker par excellence, der vor Nichts zurückschreckt und dessen großes philosophisches Menschheitsproblem in den vier Lettern: *E. ϱ. ω. σ.* aufgeht. Mit Recht hat ihn Muther in den ernsten Kreis seiner Betrachtung der Kunst vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts gezogen. Seine rücksichtslosen Darstellungen, seine gewaltig grausame Phantasie hat einen so ernsten, markigen Boden, dass sie die weichliche Lascivität als Selbstzweck ausschließt. Seine Weiber sind wie aus Bronze, strotzend von Animalität, verheerend, dem morschen fin-de-siècle Paris das Mark aus den Knochen saugend, den Männern die Köpfe verdrehend, das personifizirte Sphinxgeschlecht, das böse Prinzip. Alles unterliegt diesem bösen Prinzip, das sich selbst mit dem Untergange weiht: der Courtisane. Wir sehen das in einer Reihe kleiner, aber genialer Blätter, von einer Verbindung von Kraft mit Geschmack, wie sie in Deutschland nicht denkbar wären: Volupté (ein dekorativer Entwurf), La foire aux amours (Liebesmarkt), Incantation (das Blatt mit dem Necromant, der im alten Zauberbuche blätternd, ein nacktes Weib aus dem vor ihm stehenden Kreuzrahmen entstehen sieht), dann: L'Amante du Christ. Nicht die heilige Scheu ist es, die dieses Weib in der Nacht am Fuße des Gekreuzigten niedersinken lässt, sondern die Anbetung des entblößten Fleisches, die in hysterische religiöse Schwärmerei ausgeartete Sinnlichkeit. Das Hohelied der Erotik, bis zum Wahnwitz, ist Rops' Lebenswerk, von dem ein großer Teil apokryphisch ist und vermutlich auch bleiben wird. Zwei minutiös feine, etwas größere Blätter, davon das eine in leichter Kolorirung, sind sehr interessant. Sie stellen den Klatsch über einen „Scandale" von fünf verschiedenaltrigen Frauen dar. Die Wiener Akademie hat eins dieser vorzüglichen Stücke angekauft, ein Beweis weitsichtiger Vorurteilsfreiheit.

Ein auf den Japanern fußender Holzschneider ist der französische Schweizer *Felix Vallotton* und *Alfred Brunet-Debaines* führt uns die französische Gotik in Kathedralen von Rouen etc. vor. Wie tüchtig die Franzosen zweiten Ranges noch sind, zeigt das Können *Louis Legrand's*, dessen „Les petites du ballet" an Ähnliches von Dégas erinnert, dem man auf der Ausstellung nicht begegnet.

Die Abteilung der Russen, die übrigens im Holzschnitt Wertvolles bringen, ist an Originalarbeiten klein. *Ernst von Liphart* und *Basil Matthée* haben tüchtige Porträts, *Ilja Repin* eine weibliche Aktskizze und von dem größten Landschafter *Iwan Schischkin* ist nur ein freilich grandioses Stück mit Fichten im Schnee vor-

handen, das leider ziemlich tief und unauffällig gehängt wurde.

Ein ganzes, hellbeleuchtetes Seitenkabinett nehmen die zahlreichen amerikanischen Holzschnitte ein, welche von der Weltausstellung in Chicago stammen und dem Wiener Verein von der Generaldirektion der kgl. preußischen Museen überlassen worden sind. Es ist hier so ziemlich alles zusammengebracht, was technisches Raffinement auf die Spitze zu treiben vermag. Man erkennt die Quellen, welche die amerikanischen Publikationen und Zeitschriften, wie *Harper's* u. a. so wertvoll machen an Illustrationen, die unsere Bewunderung herausfordern. Es ist die enorme allgemeine Höhe des technischen Handwerks im reproduktiven Sinne. Aber auch die Originalarbeit ist achtunggebietend und man weiß nicht, welche man herausgreifen soll. Von denen, die mir auffielen, nenne ich *W. M. Aikman*, *Harry Davison*, mit einer New Yorker Nachtstraßenscene, *John W. Evans* mit einer dramatisch bewegten Schlachtenscene aus dem amerikanischen Secessionskriege, den im Reproduktiven wie im Original gleich tüchtigen *Frank French*, ohne dass Nichtgenannte hinter diesen an Können zurückständen. Die fabelhaft fein gearbeiteten Motten und Nachtschmetterlinge von einer Dame, *Anna Botsford-Comstock*, erreichen so ziemlich die Grenze des Möglichen, während dort, wo die Weichheit bis zum Schemenhaften getrieben ist, wie bei *Francis King* und *W. B. Closson* oder eine photographische Treue sich findet, die charakterlos wird, wie bei *W. P. Cleaves*, da geht die Individualität in der Technik unter und man hat das Gefühl, schließlich Kunststücken aber keiner Kunst mehr gegenüber zu stehen.

England, glückliches Land! Seine Meereswogen, die es rings umspielen, machen Herz und Sinn gesund und sichern ihm eine selbstbestimmende Kunstsprache, geschützt vor zu vielen Fremdwörtern, einen eigenartigen reinen, schönen Stil. Es lebt so viel germanischer Ernst neben Formenschönheit, so viel Zartheit verbindet sich mit Ursprünglichkeit und eigenem Sehen und verhaltener Kraft in seinen Künstlern! Unter ihnen erscheint diesmal ein Schotte, der, statt wie die übrigen Glasgower Boys das Heil in der Farbe, in der malerischen Zeichnung sucht. *D. J. Cameron's* landschaftliche und genrehafte Radirungen werden die Anerkennung jedes Kunstfreundes beanspruchen dürfen. Die Landschaft dominirt überhaupt bei den englischen Gästen, wie bei *Olivier Hall*, *Alfred Hartley*, *R. Goff* und dem kraftvollen *Edward Slocombe*. Figürliches und Interieurs bringen *A. Williams* und *William Strang* und „Alles in Allem" bringt der Süddeutsche, der eine zweite Heimat in England gefunden hat: Professor *Hubert Herkomer*. Es würde diese universelle Persönlichkeit kaum decken, wollte man sie nur einen Maler nennen. Es ist der Künstler schlechtweg, der aus ihm spricht, ob er nun malt, sticht, sein dekoratives Theater oder sein Heim in Bushey zum Kunstwerk erhebt, das Kunsthandwerk anregt oder Vorträge hält: immer ist es das Universalziel, das er im Auge hat: die Verbindung der Kunst mit dem Leben. Man kennt seine genugsam bewunderten Porträts, mit ihrem innerlichen Leben und ihrer Überzeugungskraft. Als Techniker tritt er hier mit seiner aus dem von den Italienern früher geübten (und von ihm und den Amerikanern aufgefrischten) Monotyp hervorgegangenen galvanographischen Behandlung auf: ein Verfahren, das, mittelst Pinsel und Pinselstiel, Ballen, Lappen oder dem Finger, einer Malerei auf der Kupferplatte gleichkommt, galvanisch ausgesetzt und dann gedruckt. Außer den Bildnissen zeigen noch zwei stürmische Motive mit absterbenden Baumriesen (The Dying Monarch) den heroisch-großsehenden Landschafter.

Bei der englischen Abteilung, und mit Recht, ist auch der in Paris lebende *James Tissot*. Er hat in Frankreich gearbeitet, aber er ist Engländer geblieben. So fühlt kein Franzose. Verliert das (dem Cyklus des modern behandelten „L'enfant prodigue" angehörende) eigenartig stimmungsstarke Blatt, wo der Jüngling mit seinem älteren Begleiter in ein japanisches Theehaus mit den tanzenden Bajaderen geraten ist, den Hauptreiz durch die rötliche Beleuchtung, so sprechen dafür die andern um so deutlicher die gedankenreiche Tiefe des Künstlers aus, die in den Originalgemälden zu Tage trat. Wundervoll sind auch die beiden Blätter: Rêverie (von der Wiener Akademie gekauft) und La portique de la galerie nationale à Londres. Auf den Stufen der Treppe vorne steht ein Mädchen, auf der Grenze zwischen Kind und Weib, in Hut und Mantel gehüllt. Ihr Auge blickt nachdenklich ins Weite, so maienfrisch und stark, so aufrichtig. Oben auf der Plattform zwischen den Säulen des Porticus steht ein zartgebauter, langbärtiger Mann, eine echt englische Erscheinung und neben ihm ein anderes Mädchen. Sie haben zwischen sich ein Skizzenbuch, dem sie ihre ganze ernste Aufmerksamkeit schenken. Man muss das im Original beobachtet haben, um die feine Psychologie, die in Tissot's Wiedergabe liegt, voll nachfühlen zu können.

Unter den Londonern stellt auch *James Mac Neil Whistler* aus, diesmal die venezianischen Radirungen, welche, nach den ausgestellten berühmten „Twenty-Six", seit dem Jahre 1879 entstanden sind. Einen besseren Ausdruck als der, womit ihn *Fred. Wedmore* bezeichnet hat, als den „einfach geschicktesten Wildling der Radirung" wüsste man wohl kaum zu finden. Dass er zwischen den Engländern ausstellt, ist insofern interessant, als die Amerikaner meistens ein scharf betontes politisches Selbstgefühl auch gegenüber ihren englischen Vettern entwickeln, anderenteils auch darum, weil gerade Whistler's scharfe Persönlichkeit ihn künstlerisch von seinen Landsleuten trennt, die alle andern Eigenschaften für die Kunst mitbringen, nur nicht viel Individualität. In seinem Schwiegervater *Francis Seymour Haden* steckt

so viel starkes Künstlerblut, dass man bedauern muss, dass er nicht später als 1879 (wie im Katalog steht, obgleich ein Blatt 1880 bezeichnet ist) seine feinen und kraftvoll empfundenen Eindrücke auf die Platte geätzt hat. Die englische Radirkunst verliert an diesem Begründer der Royal Society of Painter-Etchers eine wertvolle Kraft.

Blickt man zurück, so erscheint diese bedeutende Ausstellung in jeder Beziehung repräsentativ für das, was man in der Gegenwart allerorts in der Welt zu leisten vermag; sie ermöglicht einen Überblick über die verschiedenen technischen Verbesserungen und Neuerungen, sowie einen Vergleich zwischen den verschiedenen Nationen in ihren allgemeinen und individuellen Leistungen. Und da stehe ich, bei aller schuldigen Achtung vor dem Auslande, nicht an, zu behaupten, dass die deutsche graphische Kunst heuer vollgewichtig neben jeder andern auftreten darf; denn da, wo sie im allgemeinen Niveau noch etwas nachzuholen hat, ersetzt sie dieses Manco durch einzelne herausragende Berggipfel, die das Übrige überschauen und denen an gedankenvoller Hoheit das Ausland nichts so Originelles gegenüberzustellen vermag.

BÜCHERSCHAU.

Musée royal de La Haye (Mauritshuis); Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. La Haye, Martinus Nijhoff 1895. 8°, XXVI und 576 S.

Der Katalog der Gemälde und Skulpturen des Mauritshuis im Haag liegt uns zur Besprechung vor. Er sei ohne lange Einleitung herzlich willkommen geheißen. Denn er ist trefflich durchgebildet und praktisch eingeteilt; und die Autoren *A. Bredius* und *De Groot* haben sich mit dem neuen Buche zweifellos den Dank aller Freunde des Mauritshuis erworben. Im Vorwort lassen sie dem wissenschaftlichen Vorgänger des neuen Kataloges, — bekanntlich ist dies der 1874er Katalog von De Stuers, — volle Gerechtigkeit widerfahren (S. V und XX). Er war es denn auch, der zum erstenmale nach einer Reihe von unkritischen Verzeichnissen (mit eingerechnet die langen Abschnitte in De Migne's Dictionnaire des Musées und in Faber's Konversationslexikon der bildenden Künste) den schönen Bilderbesitz in streng wissenschaftlicher Weise behandelt hatte. Die Beschreibungen der Bilder sind aus dem De Stuers'schen Verzeichnis meist wörtlich mit herüber genommen. Kleine Änderungen erweisen sich nach den Stichproben, die wir gemacht haben, als Verbesserungen. Als ein Beispiel führen wir die Stelle an, wo in der Beschreibung von Rembrandt's Anatomie davon gehandelt wird, dass Tulpius mit der Scheerenpincette einen Muskel hervorzieht. Nebenbei bemerkt, ist es der flexor digitorum communis perforans, den er gefasst hat. Bei de Stuers steht: „*plusieurs* muscles"; der neue Katalog hat richtig: „*un* muscle". Die Signaturen sind neuerlich faksimilirt worden. Gänzlich umgearbeitet sind viele biographische Angaben und kritische Notizen, die als überaus wertvoll bezeichnet werden müssen. In der Nummerngebung ist man auf das Inventar von 1875 zurückgegangen, so dass freilich in Bezug auf gedruckte Verzeichnisse wieder eine neue Reihenfolge der Bilder zum Vorschein kommt. Wir hätten es vorgezogen, die Nummern des Kataloges von 1874 oder die der kleinen Führer aus der jüngsten Zeit beizubehalten. Ein Anhang des Kataloges mit der eingehenden Beschreibung der Gemälde, die aus irgend welchen Gründen in den Vorrat haben kommen müssen, erscheint uns ebenso gelungen, als zweckmäßig überhaupt. Dieses Mehr von Arbeit bei Abfassung des Kataloges wird den Verfassern künftighin viel unnützes Briefschreiben ersparen, da nun jedermann nachlesen kann, was von dem Bilderbestande er im Depôt, was in der Galerie zu suchen hat. Die äußere Erscheinung des Bandes ist elegant, wie man es bei einer neuen Veröffentlichung der Firma Martin Nijhoff nicht anders erwarten kann. *FR.*

* Prof. *Jens Weile* hat in Bruckmann's illustrirten Reiseführern unter Nr. 49 ein Heftchen über *Pisa* herausgegeben, welches mehr bietet als die gewöhnlichen Ciceroni dieser Gattung. Nach kurzen Bemerkungen praktischer Art über Unterkunft, Leben, Verkehr, Lage und Klima der Stadt, giebt der Autor zunächst einen Überblick über die Pisaner Geschichte und geht dann zur Betrachtung der Denkmäler über, die er als Lehrer an der dortigen Universität aus langjähriger genauer Betrachtung kennt. Die Hauptschriften über die Kunst der Pisaner aus neuerer Zeit werden verzeichnet und in die Beschreibung der Monumente dankenswerte selbständige Bemerkungen eingeflochten.

NEKROLOGE.

*** *Der aus Breda in Holland gebürtige Genremaler Charles M. Webb*, ein Schüler der Düsseldorfer Akademie und besonders Camphausens, ist am 11. Dezember in Düsseldorf im Alter von 63 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Der Bildhauer Professor *R. Begas* in Berlin ist an Stelle des verstorbenen Bildhauers Hähnel in Dresden von der Pariser Académie des Beaux-Arts zum korrespondirenden Mitglied ernannt worden.

DENKMÄLER.

⊙ *Ein kolossales, 7½ m hohes Standbild der Berolina*, das nach dem Modell des Bildhauers Prof. *Emil Hundrieser* von *Peters* in Kupfer getrieben worden ist, ist am 17. Dezember auf dem Alexanderplatz in Berlin enthüllt worden. Die mächtige, anmutig bewegte Gestalt eines jugendlichen Weibes, das, mit der Mauerkrone auf dem stolzen Haupte, die Rechte auf einen mit dem Stadtwappen geschmückten Schild stützt, während die ausgestreckte Linke eine Geberde des Willkommens macht, erhebt sich auf einem 6 m hohen Postament von dunkelrotem, schwedischem Granit, dessen Oberflächen so bearbeitet worden sind, dass das Postament den Eindruck aufgetürmter Steinquadern macht. Dem Modell liegt eine für den Einzug des Königs von Italien im Jahre 1889 improvisirte Augenblicksdekoration zu Grunde. Es scheint, dass endlich die Zeit gekommen ist, wo die „Kunstdeputation" der Berliner Stadtverwaltung eine regere Thätigkeit zu entfalten beginnt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Den neuesten amtlichen Berichten über die Vermehrung der kgl. preußischen Kunstsammlungen* ist zunächst zu entnehmen, dass für die ägyptische Abteilung ein drei Meter hoher Obelisk aus schwarzem Granit und für das

Antiquarium zwei altgriechische bemalte Thonsarkophage erworben worden sind. Der Obelisk trägt den Namen Ramses des Zweiten (um 1300 v. Chr.), dessen Sohnes Menephtah und eines von dessen Nachfolgern, Sethos II. Die beiden Sarkophage, aus Thon gebrannt und auf der oberen weißgelb grundirten Randfläche mit dunkel aufgesetzten Ornamenten und figürlichen Darstellungen reich bemalt, sind durch ihre gute Erhaltung besonders charakteristische Vertreter einer merkwürdigen Gattung von Särgen, die, wie es scheint, nur kurze Zeit, im siebenten und sechsten vorchristlichen Jahrhundert und ausschließlich im griechischen Osten, auf den Inseln und an der kleinasiatischen Küste, in Gebrauch waren. Die von uns schon erwähnte Neuaufstellung der italienischen Bronzen ist, wie ebenfalls schon berichtet worden, durch die außerordentliche Bereicherung veranlasst worden, die diese Sammlung in den letzten Jahren namentlich an Statuetten und Plaketten erfahren hat. Die Bronzen sind jetzt in einem eigenen Kabinett des Neuen Museums vereinigt worden. Die Sammlung, bis auf wenige Stücke der italienischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts angehörig, enthält 5 lebensgroße Büsten, etwa 120 Statuetten und Gruppen, 8 größere Reliefs und beinahe 800 Plaketten. Eine gleiche Fülle und einen gleichen Reichtum an künstlerisch wertvollen Stücken hat keine andere Sammlung, die Florentiner ausgenommen, aufzuweisen. Eine weitere Vermehrung haben in den letzten Monaten noch einige Schenkungen ungenannter Gönner gebracht, durch die 27 bisher nicht vertretene Plaketten und ein vergoldetes Bronzepferd deutscher Arbeit aus dem 16. Jahrhundert in den Besitz der Sammlung gelangt sind.

Düsseldorf, Laetitia-Ausstellung. Als im vergangenen Jahre der akademische Künstlerverein „Laetitia" eine Sonderausstellung arrangirte, hegte man die Erwartung, dort vornehmlich die noch studirende Jugend anzutreffen. Allein dem war nicht so. Die Ausstellung war vielmehr eine Art Gedächtnisfeier, die ehemaligen, in anderen Kunstcentren weilenden Mitglieder noch einmal vereinigend. So auch jetzt wieder. Dies Unternehmen, auswärts weilende, die Düsseldorfer Kunst nicht repräsentirende, Maler als ehemalige Mitglieder eines Düsseldorfer Vereins wieder zu vereinigen, konnte wohl interessiren, — eine Wiederholung musste das Interesse von einst notwendig erschlaffen. Und so ist denn die diesjährige nur unter weit schwächerer Beteiligung zu stande gekommen. Nur zwei Künstler sind vertreten, die etwas Exceptionelles geben: *Th. Heine* und *Carl Strathmann.* Unter Heine's Bildern ist das wertvollste: „Die Blumen des Bösen", eine symbolische Darstellung jener dunklen Mächte, die im Menschenherzen schlummern und oft mit unerbittlichem Determinismus ihr Opfer fordern. Auf Heine's Bild greift die Hand eines kränklichen, knabenhaften Mädchenkörpers zaghaft und doch sehnend nach einer jener giftigen Orchideen-Lippenblüten, getrieben vom Dämon des Bösen, der kalt lächelnd hinter ihr steht. Heine hat mit seltener Kenntnis die Tragik dieses Triebs erfasst und ihn mit jener grausamen Kälte, die dem Schicksal eigen, dargestellt, jener Kälte, in der der Schmerz aufhört Schmerz zu sein. Die grinsendste Ironie schlägt er in dem japanisirten Pastell „Eifersucht" an. Er ist ein ungemein feiner Künstler, den weiter zu analysiren mich hier jedoch zu weit führen würde. Anders *Strathmann.* So tief Heine, so äußerlich ist er. Je mehr er sich ernsten, großen Arbeiten zuwendet, tritt dies zu Tage. Er hat in seinen neuesten Werken „Salambo" und „Kraniche des Ibykus" den Höhepunkt des Kunstgewerblichen und des *„Inhaltlosen"* erreicht. Mit seltenem Geschmack und Raffinement sind diese Arbeiten zusammengestellt und würden hervorragende Muster für Gobelins wie Möbelmosaiken abgeben, — Kunst ist es nicht, denn es fehlt ihnen jede Seele, die in unseren Nerven Schwingungen hinterließe. Das moderne Kunstgewerbe hat in Strathmann einen bedeutenden Aufschwung erlebt. — Die hervorragendsten Düsseldorfer Mitglieder, Kampf, Spatz, Frenz, Jernberg etc. haben sich an der Ausstellung leider nicht beteiligt. Über die Werke der anderen lässt sich nichts Neues sagen. Die Skulptur ist sehr gut durch Hermann Hidding aus Berlin vertreten. SCURATOW.

Wien im Dezember. Die Weihnachtsausstellung des Künstlerhauses enthält außer den drei bereits besprochenen Nachlässen eine reiche Sammlung lebender Künstler, die im einzelnen zu würdigen zu weit führen würde. Die Namen Anton Schrödl, Tina Blau, Johann Victor Krämer, Ernst Stöhr und andere, die interessanten plastischen Arbeiten von Theresa Feodorowna Ries, Robert Weigel, der frische, saftige Kolorismus von O. Wisinger-Florian sind den Wienern bekannt. Einen kleinen Kuppelsaal für sich nimmt eine Kollektion verschiedenartiger Arbeiten Josef Engelhardt's ein: ein bewegliches Talent und noch im Ausreifen begriffen, aber von lebhafter Phantasie und ein eifriger Anhänger der Lichtmalerei, die ihre Kraft an allem misst, was zu malen ist. In München und Paris verlebte er seine Lehrjahre und sein reiches vielseitiges Können dankt er dieser Schulung. Wie anmutig er charakterisiren kann, bei aller Beschränkung auf die dekorative Wirkung, zeigt sein Panneau „der Kuss", ursprünglich ein Teil eines Auftrages, der nicht zur Ausführung gelangt ist. Schade darum! Die gleiche Anmut, ins Romantische übersetzt, spricht aus dem kleinen Pastellbildchen „in der Grotte", während das Pastell „die Kraft" ihn von einer anderen, nicht ganz so glücklichen, Seite zeigt Landschaften, Tierstücke und große und kleine Entwürfe dekorativer Gattung zeigen die Vielseitigkeit und den Geschmack für das Malerische, das bei ihm nach einem festen Stile ringt, von dem er noch entfernt ist, aber den er die Kraft zu erreichen besitzt. Auch in einem zart polychromirten Flachrelief hat die gestaltende Kraft sich versucht. Es stellt Adam und Eva im Paradiese dar, vor dem Sündenfall, in keuscher Nacktheit sich aneinanderschmiegend, in dem ersten Kuss, den Mann und Frau gekostet. Es liegt viel Feinheit darin; man könnte es „Kraft und Leben" nennen, der Mann die Kraft und den Willen, das Weib das Leben an sich, das Ganze: den „Willen zum Leben". Aus diesem Kusse entstand das ganze — glückliche und unglückliche Menschengeschlecht. Vermutlich hat Engelhardt dies gedacht, oder er wollte nur ein paar schöne Akte modelliren, oder — was weiß ich — vielleicht auch jenes schönste und erhabendste Hohelied, dass die gesamte Schöpfung kennt: die Vereinigung des starken Mannes mit dem schönen Weibe, ganz allgemein symbolisch. Bei einer symbolischen Kunst darf man — ähnlich wie beim Musikalischen — seine eigenen Gedanken haben. Das Symbolische aber führt von der Natur allmählich wieder hinüber zum Stil. S.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Der Kölnische Kunstverein* hat den Bericht über seine Wirksamkeit im Jahre 1894 veröffentlicht, dem wir entnehmen, dass der Verein in diesem Jahre einen Zuwachs von 179 Mitgliedern erhalten hat. Damit ist die Gesamtzahl der ausgegebenen Aktien auf 3412 gestiegen, die höchste Zahl seit dem nunmehr 56jährigen Bestehen des Vereins. Als Nietenblatt für das Jahr 1894 ist eine Radirung von

Prof. Ernst Forberg, „Villa Borghese“ nach Oswald Achenbach, ausgegeben worden. Für das Jahr 1895 wird als Nietenblatt eine Radirung von Professor Hans Meyer in Berlin nach dem im Kölner Museum befindlichen Kinderbilde „Trotzköpfchen“ von Ludwig Knaus zur Verteilung gelangen, und für das Jahr 1896 wird eine Radirung nach einem auf der vorjährigen Münchener Ausstellung mit allseitigem Beifall ausgezeichneten Bilde von M. Wunsch, „Ein wichtiges Geheimnis“ von Kupferstecher J. Bankel in München, zur Ausgabe kommen. Zum Ankauf von Kunstwerken für die gegen Ende Dezember d. J. stattfindende Verlosung kommen voraussichtlich ca. 20 000 M. zur Verwendung. Im abgelaufenen Jahre wurden vom Vereine angekauft 26 Ölgemälde, 1 Aquarell, 1 Marmorbüste, 6 Kupferstiche épreuves de remarque, 18 épreuves d'artiste und 20 Mappen mit Originalradirungen zum Gesamtpreise von 19 305 M. Hiervon wurde ein Ölgemälde zum Ankaufspreise von 800 M. für die diesjährige Verlosung zurückgestellt; die übrigen 65 Kunstwerke nebst drei aus dem Vorjahre noch vorhandenen Gemälden zum Ankaufspreise von 3600 M. wurden am 28. Dezember v. J. unter die Vereinsmitglieder verlost. Von Privaten wurden im abgelaufenen Jahre auf der permanenten Ausstellung des Vereins 22 Gemälde zum Preise von 34435 M. erworben. Der Gesamtankauf in der Kunstausstellung umfasst demnach 88 Werke zum Verkaufspreise von 53 740 M.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Tunis. — In der Böschung der Eisenbahn Rhodes-Tunis fand man dicht unter der Erde am 25. Oktober eine bis auf den Kopf wohlerhaltene, überlebensgroße Statue aus weißem Marmor neben Bruchstücken anderer Statuen; dergleichen gehöhlte Ziegel, Fragmente von Simsen und Teile einer Inschrift. —:—

VERMISCHTES.

Wien. — Der „N. Fr. Pr.“ wird geschrieben: „Die Hof-Glashandlung J. & L. Lobmeyr hat kürzlich die alten Lokalitäten, die sie seit 70 Jahren in dem der Demolirung verfallenen Hause Ecke der Kärntnerstraße und Weihburggasse innehatte, verlassen und ist in das große neue Haus in der Kärntnerstraße übersiedelt, das sich an Stelle des Schwarzenberg-Palais erhebt. Es sind hohe, lichte, luftige Räume, und die Anordnung der Waren ist eine gefällige, übersichtliche. Künstlerhände haben mitgeholfen, um diesen Räumen ein vornehmes Gewand zu geben. Der Bildhauer *Franz Vogel* hat die Modelle für zwei Figuren — Kunst und Industrie darstellend — geschaffen, welche von *Beschorner* gegossen wurden und nunmehr das Portal des Ladens zieren. Die Zeichnungen für das Portal und die inneren Räume rühren vom Baurate *Helmer* her. Besonders am Abend, wenn von den Glaslustern herab die Glühlampen helles Licht verbreiten, das sich in den zahllosen Glasgefäßen spiegelt, bieten die neuen Räume einen prächtigen Anblick. Das Geschäft wurde im Jahre 1824 vom Vater des Herrn Lobmeyr gegründet und seit 1825 in einem und demselben Hause betrieben, aus welchem die Firma jetzt übersiedelte.

Ein Notschrei aus Innsbruck. Das herrlichste Bauwerk der tirolischen Landeshauptstadt, eines der prächtigsten Denkmale der Renaissance diesseits der Alpen überhaupt, die Gruftkirche einer ganzen Reihe von Fürsten und Prinzen aus dem Hause Habsburg, befindet sich in einem traurigen, unfertigen, desolaten Zustande, der jeder Beschreibung spottet. Der Bau, den der mutige Landesherr Erzherzog Leopold mit seiner Gemahlin, der edlen Claudia von Medici, in großartiger Weise begonnen, dessen Vollendung sie ihren Nachfolgern zur Pflicht gemacht, ist unvollendet geblieben; unfertig ragt die armseligste aller Fassaden mit den Turmstümpfen empor und das allerelendiglichste ist der hölzerne Glockenturm, trostloses Zimmermannsmachwerk, wie man es sich nur denken kann. — Wir kennen in Tirol kaum eine Dorfkirche, deren Turmbau nicht einigermaßen zum Abschluss gebracht wäre, ganz gewiss aber keine so ärmliche Fassade wie die der Dreifaltigkeitskirche der Hauptstadt: ein ästhetisches Armutszeugnis für Stadt und Land, das zu billigen Witzen bei den zahlreichen Fremden, die Innsbruck besuchen, geradezu herausfordert. Indes noch von einem andern nicht unwichtigen Gesichtspunkte muss sich der gegenwärtige Holzturm einer Betrachtung unterwerfen lassen; einer Betrachtung, die wohl im stande sein muss, den Eigentümer der Kirche — das Unterrichtsärar — sowie die ganze Stadt aus ihrer Saumseligkeit aufzurütteln: das ist die immense Gefahr, die der dem Flugfeuer so sehr ausgesetzte „Turm“ bietet. Sollte er Feuer fangen, so ist in erster Linie die Kirche unrettbar verloren; weitere Gefahren ergeben sich für die Schätze der Universitätsbibliothek, deren Kimelienkammer direkt an die Kirche angebaut ist, ebenso wie für die unmittelbar mit der Kirche in Verbindung stehende Universität. — Aus feuer- und baupolizeilichen Rücksichten ist die Abtragung dieses Holzturmes ein Gebot zwingender Notwendigkeit. Bezüglich des baulichen Zustandes desselben sagt ein im Juli d. J. abgegebenes fachmännisches Gutachten, dass der Turm im Verlaufe der Jahre „sehr gelitten hat“, dass die Schäden anlässlich „des eingetretenen Rostfraßes an der Blechdachung, der teilweisen Fäulnis der Holzverschalung — namentlich oberhalb der Schallöffnung — und der Vorköpfe der Durchzüge am Glockenstuhle bedeutend genug“ sind, „um auf eine umfassende Behebung der Übelstände Rücksicht zu nehmen.“ Nun dürfen aber nach der zu Recht bestenden Innsbrucker Bauvorschrift vom 26. November 1886 Holzbauten aus feuerpolizeilichen Rücksichten nicht hergestellt werden, und wo solche bestehen, dürfen dieselben nur so lange belassen werden, bis sich die Notwendigkeit eines Umbaues herausstellt. Dass diese Notwendigkeit eingetreten, ist evident; und da ist es wohl Sache aller interessirten Kreise, dem bisherigen Skandal ein Ende zu machen. Zu diesen Kreisen zählt der Staat als Eigentümer der Kirche, das Land Tirol, da die Kirche zu den historisch am meisten hervorragenden Bauten desselben zählt, die Stadt und die gesamte Einwohnerschaft derselben. Die Abtragung des bisherigen Holzturmes ist ein Gebot unumgänglicher Notwendigkeit; Gründe der Pietät und der Kunst, sowie der Gemeindesinn für die Verschönerung der Stadt aber erfordern dringend die Ausgestaltung der Fassade und den Aufbau der beiden Türme. Dies Wenige soll genügen. Mögen unsere wohlgemeinten Worte allerorts jene ungesäumte Würdigung finden, wie sie der objektiv dargestellte Sachverhalt gebieterisch erheischt; möge dieser Notschrei nicht wirkungslos verhallen, so lange es noch Zeit ist! X.

=tt. *Garmisch. Entdeckte mittelalterliche Wandmalereien.* Die alte Sankt-Marien-Pfarrkirche zu Garmisch in Ober-Bayern bildet auf schlanker Mittelsäule einen symmetrisch zweischiffigen gewölbten Hauptraum mit älterem eingebautem viereckigem Turme romanischen Stiles, woran sich hinter dem Triumphbogen ein oblonges Joch und der mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes geschlossene, auf gotischen Steinrippen gewölbte Chor schließt. In diesem Chorraume wurden unter

der Tünche merkwürdige Wandmalereien entdeckt, welche man kürzlich restaurirt hat. Von dem auf der Epistelseite gemalten Bilde ist nur der obere Teil erhalten; wir sehen hier eine sitzende Madonna mit dem Christuskinde und beiderseits die Gestalt von je einem Engel, während der untere Teil durch den Einbruch eines neuerlich hergestellten Oratoriums seinen Untergang gefunden hat. Gegenüber auf der Evangelienseite war ehedem das im Mittelalter übliche Sakraments-Häuschen aufgestellt und sind jetzt noch an der Mauer die Spuren davon zu erkennen, alles Steinwerk hat eine spätere Zeit beseitigt. Erhalten ist aber das dazu gemalte rückwärtige Wandbild, welches die ganze Mauernische ausfüllt. Wir haben hier ein Schutzmantelbild, wie solche nach dem Jahre 1400 sowohl in Italien als auch in Deutschland häufig zur Ausführung gelangten. Die Kirche Santa Maria Formosa in Venedig besitzt von der Hand des Bartolommeo Vivarini da Murano, der noch 1498 arbeitete, das Gemälde einer Madonna mit der Gemeinde unter dem Mantel; das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main erwarb im Jahre 1835 von Giorgio Andreoli, der von 1498 bis 1537 blühte, eine aus gebrannter Erde hergestellte Altarwand, welche ehedem den Marien-Altar der Dominikaner-Klosterkirche zu Gubbio im Umbrischen schmückte; auch hier zeigt der mittlere Hauptteil die stehende, von Engeln gekrönte Madonna del popolo, wie sie unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel die Gläubigen allen Volkes vom Papst bis zum Pilger schützend aufnimmt. Die gleiche Darstellung hat das Wandgemälde in Garmisch, im oberen Spitzbogen steht die Madonna aufrecht, zwei schwebende Engel halten den roten Mantel in die Höhe, zur Rechten erscheinen der Papst, ein Kardinal und Ritter, zur Linken Priester und Laien, dabei finden wir die Unterschrift: „Ora pro nobis, mater misericordiae". Das Mittelbild ist dreiteilig mit gemalter weißer Architektur bei blauem Hintergrunde; auf einem Throne sitzt Gott Vater und hält in den ausgebreiteten Armen das Kreuz mit Christus, darüber schwebt der heilige Geist in der Gestalt einer Taube. Seitlich von dieser Mittelgruppe erscheint unter einem gemalten Baldachine Sanct Corbinian, der Patron der Diöcese Freising, im bischöflichen Ornate, den Hirtenstab in der Rechten und das Evangelienbuch in der Linken haltend. Gegenüber ist in voller Rüstung mit Schwert und Scepter der heilige Sigismund gemalt. Im unteren Teile befand sich ehedem das Skulpturwerk des Sakraments-Häuschens in der Mitte und zu den Seiten ist jetzt noch je ein schwebender Engel in Malerei vorhanden; davon hat der eine das Rauchfass und der andere das Weihwassergefäß mit dem Wedel. Die Ausführung des vorstehend beschriebenen Wandgemäldes dürfte im Laufe des XV. Jahrhunderts und zwar gleich nach Errichtung des spätgotischen Kirchen-Neubaues erfolgt sein; auch in Feldmoching, unweit München, finden wir in der Pfarrkirche ein Wandgemälde mit der Darstellung eines Schutzmantelbildes nebst der Begegnung von Maria und Elisabeth bis heute erhalten und hier nimmt Professor Dr. Berthold Riehl die Zeit von 1430—1440 für die Ausführung an; in Verbindung mit Direktor von Bezold hat er davon eine Abbildung in den Kunst-Denkmälern von Ober-Bayern gegeben.

Aus Salzburg. Die Demolirungswut und die in falsche Bahnen gelenkte Bauunternehmungslust kennen heute keine Schranken mehr. — Was ist ihnen das *historische*, was das *malerische Salzburg?* Ein neuer Akt des Vandalismus bereitet sich vor, diesmal nicht gegen *ein* Bauwerk gerichtet, sondern gegen *ein weitberühmtes*, von Künstlern aller Länder verewigtes *Städtebild*, zugleich die einzige Ansicht unserer Stadt, die noch halbwegs, (sogar im Vordergrunde) ziemlich intakt geblieben war: Die *„Stadtaussicht"* auf dem Kapuzinerberge wird von nun an ihren Wert einbüßen, denn man beabsichtigt, die Allee am gegenüberliegenden Salzachufer zwischen Mozartplatz und Künstlerhaus zu fällen, die malerischen Mauerreste der alten Enceinte zu demoliren und auf das so gewonnene Terrain große öffentliche Gebäude (Gewerbeschule, Justizpalast) und Häuser, wie es heißt *sogar im geschlossenen Bausysteme* anzulegen! Das sich darüber auftürmende Hohen-Salzburg, zu Füßen Kuppeln und Türme, wird unten von einer Reihe moderner Gebäude umsäumt werden, die dort wie ein frischer weißer Pinselstrich quer durch ein altes, ehrwürdiges Gemälde wirken müssen. Die siegreichen Linzerthorgegner sind nun auch „Städtebilderstürmer" geworden. Das herrliche Medium, der Pflanzenwuchs, fällt zum Opfer einer bedauerlichen Verblendung. Ohne sich um Einreden der Künstler und Kunstfreunde zu kümmern, vernachlässigt man die kostbarsten Schätze: Salzburgs malerische Architekturbilder in ihrer köstlichen grünen Umrahmung, die der Stadt so recht ihre Eigenart gegeben. Ein ganzes Quartier wird nun erstehen und nur noch auf Bildern wird man sehen können, wie herrlich der Blick war, als noch hohe Bäume sich im Flusse spiegelten und schattige Plätze zur Ruhe einluden auf dem Wege von Mozart's Standbilde zum Künstlerheim. y.

*** *Zur Baugeschichte des Pantheons in Rom.* Der Jahresbericht über die Topographie der Stadt Rom, der kürzlich in den Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts erschienen ist, bringt u. a. über die Bauanlage des Pantheons neue Aufklärungen, die den vom italienischen Ministerium unterstützten Aufnahmen des französischen Architekten Chedanne verdankt werden. Die Ergebnisse dieser Aufnahmen beruhen hauptsächlich darin, dass erstens die früher aufgestellte Behauptung, Konstruktion und Dekoration des großen Kuppelraumes seien ohne innere Beziehung zu einander, widerlegt wird, und dass zweitens genauere Anhaltspunkte für die Bestimmung der Bauzeit gewonnen sind, indem jetzt durch in größerem Umfange geführte Untersuchungen von an ihrem ursprünglichen Orte befindilchen Ziegeln, deren Stempel in die Zeit des Hadrian weisen, festgestellt ist, dass die Pantheonsrotunde und ebenso die anstoßenden großen Baulichkeiten in der Nordhälfte der Agrippathermen aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts nach Christo stammen. Von dem ursprünglichen nach der noch vorhandenen Inschrift im Jahre 27 v. Chr. aufgeführten Bau des Agrippa ist die Vorhalle erhalten, die aber, wie durch Ausgrabungen jetzt ermittelt ist, nach rechts und links breiter war, als in ihrem gegenwärtigen Zustand und als zehnsäuliger Pronaos angelegt war. Der Boden der Vorhalle und des Innenraums ist in Hadrianischer Zeit erhöht worden, er lag ursprünglich um etwas über 2 m tiefer.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1895. Nr. 11.

Was hat Michelangelo in der sixtinischen Kapelle dargestellt? Von Karl Braun (Schluss.) — Altes und Neues vom Dom zu Schleswig. Mit 2 Abbildungen. Von Doris Schnittger. (Fortsetzung.) — Dürers schriftlicher Nachlass.

Die graphischen Künste 1895. Heft 4/5.

Geschichte der Gesellschaft für die vervielfältigende Kunst 1871 bis 1895. Von Carl v. Lützow. — Ein Gruß aus der Ferne. Von Hans Grasberger.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1895. Heft 9.

Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Tafelgemälde um 1480. — Altertümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. — Ein neuer Leuchter für die Osterkerze.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58 — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 11. 2. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.



KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM.

Nach der venezianischen Ausstellung dieses Jahres war es ein kühner Entschluss, auch in Rom noch eine veranstalten zu wollen. Waren doch in Venedig die besten Kräfte Italiens vertreten, und hatte man doch zugleich das Möglichste gethan, auch aus dem Auslande Bilder heranzuziehen und dabei erkennen müssen, dass der Wunsch, in Italien auszustellen, jenseits der Alpen nicht sehr lebendig war! Aber man wollte im Jubiläumsjahr der Hauptstadt auch deren Ausstellungspalast nicht leer lassen, und man hatte schon im Frühling auf die übliche Ausstellung verzichtet, um sie im Herbst nachzuholen. Ein großer Erfolg ist dabei nicht erzielt worden; schon äußerlich nicht, denn der Herbst ist in Rom eine sehr stille Zeit; die „Saison“ beginnt erst Ende November wieder, und die Gäste, welche zur Eröffnung der Ausstellung sich versammelt hatten, stoben daher schnell wieder auseinander. Jetzt ist es in den Räumen so leer, dass es ein Ereignis ist, wenn man außer den Aufsehern, die sehr zahlreich vertreten sind, auch nur eine einzige Person antrifft. Der innere Wert der Ausstellung ist zwar größer als dieser klägliche Besuch erwarten lässt; aber doch geringer als der des venezianischen internationalen Unternehmens.

Verhältnismäßig reichlich ist die Plastik vertreten, und es entspricht dies vollkommen dem allgemeinen Zustand der Kunstbestrebungen in Rom. Für die Bildhauer ist Rom immer noch ein Centrum geblieben, und die Ateliers sind noch sehr zahlreich, wofür besonders wohl die trefflich geschulten Hilfskräfte, welche die Künstler hier finden, entscheidend sind. Dagegen haben sich die Maler von Rom mehr und mehr zurückgezogen, so dass hauptsächlich nur die Spanier in dieser Kunst noch den Namen Roms hochhalten.

Die deutschen Bildhauer Roms sind in dieser Ausstellung übrigens nur zum geringen Teil vertreten. *Sommer, Volkmann, Tuaillon* haben nicht ausgestellt. *Kopf* hat auch hier in einigen Büsten und Reliefs seine treffliche Porträtkunst bewährt; *Seeböck* ein reizvolles Miniaturwerk in Bronze „Venus wäscht den Amor“ ausgestellt; *Gerhardt* ein Madonnenrelief, das besonders durch die Behandlung des schwierigen Materials (Rosso antico) bemerkenswert ist. Von italienischen Künstlern hat sich *Monteverde*, der Präsident des internationalen Künstlervereins, durch eine prachtvolle Büste des Prinzen Marc Antonio Borghese, eines imponirenden Charakterkopfes, hervorgethan. Im übrigen zeugt die Ausstellung von lebendigem Streben und von Erfindungskraft der italienischen Bildhauer, aber von wenig Rücksichtnahme auf das Mögliche und Ausführbare. Es ist nicht Zufall, dass größtenteils nur Entwürfe von Gips ausgestellt sind; diese Entwürfe sind nur zu oft von einer Art, dass ihre Ausführung kaum wünschenswert wäre. Besonders lässt die naturalistische Bestrebung der Gegenwart die Künstler zu sehr vergessen, dass die wesentliche Aufgabe der Bildhauerkunst doch die Darstellung des Nackten ist. Die Gestalten in Salontoilette und noch häufiger in zerrissener Lumpenkleidung, welche wir massenhaft modellirt sehen, würden in der Ausführung zu allerlei technischen Kunststücken Gelegenheit geben, aber das höchste Können des Bildhauers nicht bewähren können. Wer möchte *Gargiulo's* „Bestia umana“, einen vertierten Gefangenen an der Kette, ausgeführt sehen oder auch *Magoni's* „Povera arte“, einen ausgemergelten, aus hohlen, tiefliegenden Augen verzweifelt vor sich hinblickenden Mann, um welchen einige Künstlergerätschaften herumliegen? Was soll man aber gar zu einer Verirrung sagen, wie der *Giusti's*, der ein auf einer Schaukel sich umarmendes Paar darstellt; die Stricke

der Schaukel ragen in die Luft, bis sie abbrechen, und seine Stütze hat der Sitz an einigen Gewandstücken, welche herabhängen und die Erde berühren! Es zeigt sich bei alledem, von wie üblen Folgen gerade für die Skulptur die Abwendung von antiken Stoffen ist. Für diejenigen Bildhauer, welche sich den nackten Körper zu bilden wünschen, bleiben als Stoffe fast nur Adam und Eva übrig, welche denn auch auf dieser Ausstellung überreichlich vertreten sind. Ich will nur auf die hübsch komponirte Gruppe eines jungen Österreichers, *Weirich,* hinweisen, welche das erste Menschenpaar mit dem toten Abel darstellt. — Unter den kleineren Bronzen findet sich manches ansprechende Genreartige; erwähnt sei hier *Biondi,* der einen armen Landmann um seinen eben gefallenen Esel trauern lässt, auch *Jerace,* der einen jungen Löwen darstellt, der über eine ihm entgegenzüngelnde Schlange erschrickt.

Bei den Gemälden der Ausstellung muss man mehr als bei den Skulpturen die milde Aufnahmepraxis der Jury beklagen. Unter den Bildwerken ist viel Gesuchtes, Erkünsteltes, aber immerhin Interessantes; unter den Gemälden herrscht die matte Dutzendware vor. Das Glanzstück der Ausstellung, wie in Venedig Michetti's Tochter des Jorio, ist hier *Simoni's* Alexander in Persepolis; aber wie tief steht es unter jenem? Es ist bei aller Virtuosität doch ein widerwärtiges Effektstück, das in den Hauptfiguren, der fackelschleudernden Thais und dem seiner Selbstbeherrschung beraubten Alexander, die volle Unfähigkeit zur Erfassung eines großen althistorischen Moments bezeugt. Weder erkennt man in dem — bis auf die Farbe — negerhaft aussehenden König den macedonischen Eroberer, den Überwinder des Barbarentums, noch versteht man, wie diese lächelnde Modellfigur von tadellosen Formen auf den bösartigen Gedanken der Brandstiftung geraten ist! — Einiges Treffliche findet sich unter den Landschaften: *Sassi's* Gebirgsbilder (diesmal vom Monte Rosa), *Knüpfer's* Meeresbilder bedürfen keines Preises mehr. Sehr stimmungsvoll ist *Brandt's* Darstellung einer nur selten gemalten Partie des Forums: am Romulustempel. *Ferrarini* hat eine große, in Ton und Färbung sehr einheitliche und charakteristische Landschaft von der Insel Tasmania gegeben, und Fragiacomo wieder eine seiner venezianischen trefflichen Marinen. Auf sehr eigentümliche Weise hat *Coleman,* der Meister der Campagnabilder, diesmal seine große Leinwand staffirt: Kentauren nennt er die mehr amerikanischen Rothäuten gleichenden Gestalten, welche im Vordergrund auf Pferden, mit denen sie wirklich verwachsen scheinen, eine Furt passiren, im Hintergrund eine Heerde wilder Rosse jagen; die Cypressen und die Trümmerreste der Campagna di Roma blicken auf dieses phantastische Schauspiel hin.

An Porträts ist natürlich kein Mangel; aber des Bedeutenden ist auch hier nicht viel. Zwei meisterhafte Stücke hat *Villegas* ausgestellt; *Alma Tadema* ein mit raffinirter Berechnung angeordnetes Porträt des verstorbenen Bildhauers Amendola; in der Art Lenbach's, aber mit zu sichtlicher Abhängigkeit hat *Schuster-Woldan* ein männliches Bildnis gegeben. Mehr als Genrebilder hat *M. Fleischer* einige gut beobachtete italienische Typen hingestellt.

Zum Schluss sei unter den wenigen historischen Bildern noch ein treffliches von *Montefusco* herausgehoben: *Luigi Settembrini* (der in Italien allverehrte neapolitanische Gelehrte und Freiheitskämpfer) unterrichtet im Zuchthause seine Mitgefangenen, ein Bild von schöner Einfachheit und ungesuchter starker Wirkung.

O. HARNACK.

KORRESPONDENZ.

Dresden, Ende Dezember 1895.

Wenn die Dresdener Kunstfreunde in den Tagen, da das alte Jahr zur Rüste geht, rückschauend sich die Frage vorlegen, inwieweit das vergangene Jahr ihre Hoffnung auf die Wiederbelebung der Kunst in Dresden gefördert hat, werden sie kaum besonderen Anlass zur Freude und zu rosiger Stimmung haben. Das Jahr 1895 war für die Kunstentwicklung innerhalb der Mauern der sächsischen Hauptstadt ein recht stilles. Die Hoffnungen, die sich an die Eröffnung der neu erbauten Akademie und des Ausstellungsgebäudes knüpften, sind wenigstens in dem verflossenen Jahre noch nicht in Erfüllung gegangen. Allerdings haben wir auch dieses Jahr wieder in dem neuen Ausstellungsgebäude eine akademische Ausstellung gehabt; aber wenn schon die vorjährige Ausstellung keine Gelegenheit bot, eine Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Kunstentwicklung zu gewinnen, so hat die diesjährige noch weniger befriedigt, obwohl sie innerhalb des von vornherein gewählten engeren Rahmens mit Geschmack arrangirt war und das technische Niveau der aufgenommenen Kunstwerke zu kritischen Bedenken nur in ganz vereinzelten Fällen Anlass bot. Wenn sie trotzdem den Beschauer gleichgültig ließ und nur wenige zu häufigerer Wiederkehr angeregt haben mag, so lag das vor allem daran, dass ihr eine größere Anzahl von Arbeiten fehlte, die das Maß anständiger Mittelmäßigkeit überragten und durch ihre Bedeutung zu immer erneuerter Betrachtung anregten. Denn obwohl sich ein großer Teil der Künstler, deren Wirken den Höhepunkt der Leistungsfähigkeit unserer modernen Kunst bezeichnet, von der Ausstellung ferngehalten hatten, so fehlte es doch nicht an einer Reihe glänzender Namen; leider aber hatte keiner dieser führenden Meister, den einzigen Klinger, dessen längst bekanntes „Urteil des Paris“ uns Dresdenern noch einmal gezeigt wurde, ehe es in Privatbesitz nach dem Süden entführt wurde, ausgenommen, ein Werk ersten Ranges nach Dresden gesandt, da sie es vielmehr vorgezogen hatten, ihre neuen Schöpfungen dem Publikum zur ersten Prüfung in München, Berlin oder Venedig vorzulegen.

Zudem fehlte das Ausland gänzlich, da man mit Rücksicht auf den mangelnden Raum von vornherein von einer Einladung nichtdeutscher Künstler abgesehen hatte. Noch empfindlicher wie diese Lücke war das Fernbleiben einer langen Reihe jüngerer Dresdener Künstler, deren Fortschritte beobachten zu können für jeden Dresdner Kunstfreund eine Art Herzensangelegenheit bilden sollte. Denn wenn Dresden je wieder in einen ernstlichen Wettbewerb mit den übrigen großen deutschen Kunstplätzen treten soll, so kann dies nur dann geschehen, wenn in Dresden selbst eine starke, leistungsfähige Künstlerkolonie aufblüht, deren Interesse mit demjenigen aller einheimischen Kunstfreunde auf das Engste verwächst, und die sich von der Teilnahme der besten Kreise getragen und gestärkt fühlt. Darum sollte man gegenüber diesen in der Stille sich regenden und nicht selten von materieller Not bedrängten jungen Kräften nicht allzu rigoros sein und in den Dresdener akademischen Ausstellungen auch Arbeiten Aufnahme gewähren, die noch nicht ausgereift erscheinen, vorausgesetzt, dass Spuren eines verheißungsvollen Talentes in ihnen anzutreffen sind. Die jungen Kräfte, von denen wir reden — sie gehören zumeist dem erst seit einigen Jahren bestehenden Verein bildender Künstler Dresdens (der Dresdener Secession) an — sollten aber ihrerseits alles daran setzen, um geschlossen aufzutreten und durch häufigere, kleinere Ausstellungen, für die sich wohl unschwer ein geeignetes Lokal finden ließe, nicht nur von ihrem Dasein Zeugnis abzulegen, sondern auch das Publikum mit dem Geist und Sinn ihrer Bestrebungen vertraut zu machen. Können sie doch nur dann mit einiger Sicherheit darauf rechnen, auch außerhalb Dresdens der Dresdener Kunst wieder zu Ansehen zu verhelfen, wenn sie in Dresden selbst festen Boden gefaßt haben.

Entsprechend dem geringen Angebot bedeutender Kunstwerke ist auch die Zahl der aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung für die königliche Gemäldegalerie angekauften Bilder nur klein ausgefallen. Im ganzen wurden überhaupt nur drei Gemälde erworben: *Hans Thoma's* „Selbstporträt“, *Paul Baum's* „Trauer“ und *Carlos Grethe's* „Fliegender Fisch“. Von diesen drei Gemälden ist wenigstens das erste, das Selbstporträt Thoma's, das zuerst in der Thoma-Ausstellung des Ernst Arnold'schen Kunstsalons zu sehen war, ein voller Treffer, zu dessen Erwerbung man der Galerieverwaltung nur Glück wünschen kann. Thoma hat wenige Bilder geschaffen, die sich an innerer Vollendung mit diesem Werke messen können. In Thoma's eigenartigen Zügen spiegelt sich die ganze Tiefe des Gemütes, die diesem urdeutschen Künstler eigen ist, auf das Lebendigste wieder, und die technische Ausführung steht in diesem Bildnis auf einer Höhe, die der Meister in nur wenigen seiner Ölgemälde noch einmal wieder erreicht hat. Dagegen können wir weder an dem Bilde *Grethe's* noch auch an der Landschaft *Baum's* die künstlerischen Qualitäten entdecken, die für ihre Erwerbung maßgebend gewesen sind. Grethe's „Fliegender Fisch“, dessen Motiv uns unklar geblieben ist, kann als Farbenstudie ein gewisses Interesse beanspruchen, und *Baum's* „Trauer“ ist als symbolische Landschaft immerhin der Beachtung wert, aber weder das eine noch das andere dieser Bilder scheint uns bedeutend genug für die Auszeichnung zu sein, in die Dresdener Galerie aufgenommen zu werden. Nach unserem Geschmack wäre eine andere Auswahl wohl möglich, und jedenfalls mehr im Sinne der meisten Ausstellungsbesucher gewesen. Indessen spielt in allen solchen Fragen das subjektive Urteil der Einzelnen keine Rolle und zwar um so weniger, je mehr wir überzeugt sein können, dass sich die gegenwärtige Galerieverwaltung bei ihren Anschaffungen von festen Prinzipien leiten lässt, und dass eine möglichst vielseitige Vertretung der verschiedensten Kunstrichtungen ihr klar erfasstes Ziel bildet.

Die Thoma-Ausstellung der Arnold'schen Kunsthandlung war jedesfalls die erfreulichste Erscheinung, die uns, den Dresdener Kunstfreunden, in diesem Sommer geboten wurde, und wir würden sie sicher an dieser Stelle eingehend gewürdigt haben, wenn sie zuerst für Dresden zusammengestellt und nicht bereits vorher anderwärts gezeigt und eingehend besprochen worden wäre. Um so mehr aber können wir uns freuen, dass eines ihrer besten Stücke durch den Ankauf für die Galerie unser bleibendes Eigentum geworden ist, um das uns andere Städte wohl beneiden können.

Noch aparter, aber allerdings auch nur für das Verständnis eines engeren Kreises von Kunstfreunden berechnet war ein zweites Unternehmen der Ernst Arnold'schen Kunsthandlung, die in ihrem Teil eifrigst bemüht ist, uns mit den besten und modernsten Erscheinungen bekannt zu machen, die von ihr veranstaltete Ausstellung von Erzeugnissen des englischen Kunstdrucks, in der sämtliche Teile dieser Branche von den Originalzeichnungen an bis herab zu den Tapetenmustern und Plakaten vertreten waren. Ihr Schwerpunkt beruhte aber auf den Radirungen, unter denen sich eine stattliche Anzahl Blätter von *Whistler* und seiner Schule, ferner von Seymour-Haden, Herkomer, Cameron und anderen englischen Meistern befand. Die Leser unserer Zeitschrift werden sich dabei erinnern, dass wir in dem letzten Jahrgang den Versuch gemacht haben, wenn auch in kurzen Zügen, ein vollständiges Bild von der Entwicklung der modernen Radirung zu entwerfen, und wir können daher auf das an jener Stelle Gesagte verweisen, zumal wir gerade über die neuere englische Radirung eingehender gehandelt haben. Wir wollen daher hier noch nur darauf hinweisen, dass die von der Arnold'schen Kunsthandlung ausgestellten Blätter durchweg vorzügliche Exemplare waren, deren Beschaffung eine nur dem Kenner geläufige Summe von Arbeit erfordert haben muss. Auch darin liegt ein Verdienst, das dankbar anerkannt werden soll.

In den regelmäßigen Bilderausstellungen der genannten Kunsthandlung hat es im übrigen auch während der letzten Monate nicht an Gemälden gefehlt, die sich der Beachtung der Kunstfreunde empfahlen. Das vor anderen der Fall bei der kleinen Kollektivausstellung von Bildern *Hugo König's.* König stammt aus Dresden, gehört aber zu der großen Zahl sächsischer Künstler, die in ihrer engeren Heimat keinen Boden für die Entwicklung ihres Talentes finden konnten, und die sich deshalb gezwungen gesehen haben, ihr Glück auswärts zu versuchen. Gegenwärtig lebt er, mit dem Titel eines königlichen Professors ausgezeichnet, in München, wo er sich bei seinen Kollegen und im Publikum eines wohlbegründeten Rufes erfreut. Wie viele jüngere Künstler, hat sich König auf den verschiedensten Gebieten der Malerei versucht, doch wird man kaum fehl gehen, wenn man seine Hauptleistungen auf dem Gebiete der Landschaft sucht. Sein Gemälde „Abend im Walde" mit der äußerst effektvollen Beleuchtung, die durch eine schmale Lichtung von hinten einfällt, ist ein Beweis für die Richtigkeit unserer Auffassung, die auch durch mehrere andere Landschaften mit Staffage, z. B. durch die Bilder: „Feierabend" und „Am Weiher" bestätigt wird. Das Motiv für das „Feierabend" betitelte Bild rührt aus dem Lößnitzgrund bei Dresden her, der bisher von den Malern viel zu wenig auf seinen Reichtum an malerischen Partieen hin ausgebeutet worden ist. Ungemein geschickt gemacht ist auch König's „Madonna am Brunnen", auf der wir die Gottesmutter mit dem Kinde auf einer steinernen Bank an einem Brunnen sitzend erblicken. Sie ist in ein weißes Gewand gekleidet und trägt einen langen, ebenfalls weißen Schleier, der ihr vom Kopf bis zu den Füßen herabwallt. In ihren Zügen liegt der Ausdruck der Sorge und des Kummers, der zu dem frühreifen, etwas kränklichen Antlitz des Knaben stimmt. Die ganze Gruppe ist brillant gemalt, aber zu studirt und überlegt, um einen befriedigenden Eindruck zu machen, wobei wir ganz davon absehen wollen, dass der Künstler auf das Streben nach einer religiösen Stimmung von vornherein verzichtet hat. Offenbar liegt für ihn die Gefahr, zu sehr auf dekorative Wirkungen auszugehen, ziemlich nahe, sonst würde er bei der Darstellung des Meißener Friedhofes im Schnee, die gleichfalls ausgestellt war, nicht in so hohem Grade mit koloristischen Gegensätzen gearbeitet haben, wie das der Fall war.

Lichtenberg's Kunstsalon machte die Dresdener Kunstfreunde namentlich durch zwei Sonderausstellungen der Werke *Hans von Volkmann's* und *Friedrich Kallmorgen's* mit der Entwicklung der Landschaft in Karlsruhe bekannt. Die Berufung der beiden ehemaligen *Lier-Schüler Schönleber* und *Hermann Baisch* nach Karlsruhe, von denen der letztere allzufrüh durch den Tod einer glänzenden Wirksamkeit entzogen worden ist, hat die besten Früchte gezeitigt und zu dem Ergebnis geführt, dass sich heute jungen Kräften kaum ein besserer Studienplatz empfehlen lässt, als die Landschafterschule, die sich in der badischen Hauptstadt in Anknüpfung an die von den genannten Meistern ausgegangenen Anregungen herausgebildet hat. Es ist eine eigene Frische und Saftigkeit in allen diesen Karlsruher Landschaften, die fast durch die Bank mit äußerst breitem Pinsel gearbeitet sind, und die sich insofern sehr weit von dem ihrem geistigen Vater Adolf Lier gegebenen Beispiel entfernen, als sie die bei ihm vorherrschende Neigung, das ganze Bild auf einen einzigen Gesamtton zusammenzustimmen, in ihnen völlig aufgegeben ist, und statt dessen das Bestreben hervortritt, die Bedeutung der Lokalfarbe resolut zur Geltung zu bringen. Das gilt namentlich von *Kallmorgen's* neueren Schöpfungen, unter denen uns der „Sonntagsmorgen auf einem holländischen Kanal" und der „Landungsplatz des Fahrdampfers in Holland" am besten gefallen hat.

Es ist interessant, die frische, urkräftige Anschauung *Kallmorgen's* mit der der Holländer selbst zu vergleichen, die bei aller ihrer unleugbaren technischen Sicherheit doch im allgemeinen immer noch an den Grundsätzen der älteren französischen Stimmungsmalerei festhalten und sich nur wenig von den Anschauungen der Freilichtmaler haben beeinflussen lassen. Dazu bietet sich aber gerade gegenwärtig in Dresden die beste Gelegenheit, da in den Räumen des sächsischen Kunstvereins eine Kollektion von gegen 250 holländischen Bildern ausgestellt worden ist, die von den beiden großen holländischen Künstlervereinen in Amsterdam und im Haag ausgewählt worden ist. Mit dieser Ausstellung ist der Kunstverein in eine neue Ära eingetreten, zu deren verheißungsvollen Anfang wir ihm nur gratuliren können. Wir kommen auf diese in jeder Hinsicht erfreuliche Veranstaltung zurück, sobald einigermaßen hellere Tage, als sie gegenwärtig sind, eine genauere Würdigung dieser holländischen Gemälde gestatten.

Inzwischen aber wollen wir heute noch nachtragen, dass sich der Besuch der Dezemberausstellung im Lichtenberg'schen Kunstsalon durch die Möglichkeit, die Bekanntschaft eines vielversprechenden Leipziger Künstlers, *Kurt Stoeving's,* zu machen, besonders lohnend gestaltete. Stoeving ist ein Schüler *Klinger's* und dokumentirt dieses sein Schülerverhältnis zu dem gefeierten Lehrer am deutlichsten in einem groß angelegten, aber noch etwas ängstlich durchgeführten Bilde, mit mehreren männlichen und weiblichen Akten einer Idylle, die er „Sommersonnenglück" genannt hat. Weit bedeutender aber erscheint uns Stoeving in seinen Bildnissen, unter denen dasjenige *Klinger's* als eine Leistung ersten Ranges, gleich ausgezeichnet durch die Feinheit der Zeichnung und durch den pikanten Reiz der Pinselführung, wie die durch die Schärfe der Charakteristik, an erster Stelle hervorgehoben werden muss. Dasselbe Lob verdienen auch Stoeving's Selbstporträt und dasjenige seines Vaters, von denen namentlich das letztere monumental wirkt. Für

die meisten Besucher aber werden die beiden Bildnisse *Friedrich Nietzsche's* die größte Anziehung haben. Stoeving hat den Philosophen beide Male im Freien sitzend dargestellt. Das eine Mal sehen wir ihn von der Seite in einer großen Sommerlaube, die von grünen Weinlaubblättern ganz umrankt ist, das andere Mal sitzt er vor einem Baum so, dass wir ihn ziemlich von vorn erblicken. Es ist ein eigentümlich ernster Kopf mit dem Ausdruck seltener Energie; doch gestehen wir offen, dass wir uns von dem Manne, der sich die Lebensaufgabe gestellt hatte, alle Werte umzuwerten, eine andere Vorstellung gemacht haben, und dass uns deshalb eine Art Enttäuschung vor diesen Bildern nicht erspart geblieben ist. Es wäre jedoch verkehrt, aus diesem subjektiven Eindruck heraus einen Vorwurf gegen den Künstler erheben zu wollen; doch möchten wir der Meinung Ausdruck geben, dass die Wirkung beider Bilder größer gewesen sein würde, wenn Stoeving ihren genrehaften Charakter mehr zurückgedrängt hätte, zumal die malerische Durchführung des landschaftlichen Teils nicht auf derselben Höhe der technischen Vollendung steht, die Stoeving außer in einigen gleichfalls ausgestellten Kircheninterieurs vor allem in dem Bildnisse Klinger's erreicht hat.

H. A. LIER.

NEKROLOGE.

*** *Der Landschaftsmaler Fritz Ebel*, ein Schüler Schirmer's in Karlsruhe, dessen Specialität die Darstellung der Buchenwälder Nord- und Mitteldeutschlands war, ist am 20. Dezember im Alter von 60 Jahren in Düsseldorf gestorben.

*** *Der Geschichtsmaler Ferdinand von Piloty*, der jüngere Bruder Karl von Piloty's, ist am 21. Dezember im 68. Lebensjahre in München gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Medailleur J. C. Chaplain* ist zum Direktor der künstlerischen Arbeiten in der Porzellanmanufaktur von Sèvres ernannt worden.

*** *Die Menzel-Gedächtnis-Medaille* ist von der Akademie der Künste in Berlin dem Professor *Max Koner* zuerkannt worden, als eine Auszeichnung für das Porträt des Altmeisters, welches der Künstler zum 80. Geburtstage Menzels geschaffen hat.

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *Aschaffenburg.* — Beim Wettbewerbe zur Gewinnung eines Modelles für den hierselbst zu errichtenden monumentalen Brunnen erhielt den ersten Preis und die Zusicherung der Ausführung, das als dorischer Brunnentempel hergestellte Modell des Bildhauers *E. Pfeiffer* und des Architekten *Paul Pfann*-München. Der eine zweite Preis von 1250 M. wurde dem Modelle des Bildhauers *Köllner*-Nürnberg und der andere zweite Preis von 1250 M. dem Modelle der Bildhauer *Balthasar Schmitt*-München, *Franz* und *R. Wörner*-Aschaffenburg erteilt.

=tt. *Würzburg.* — In der Aula unserer Universität fand die öffentliche Ausstellung von 17 Modellen des Wettbewerbes einer Aufsatzgruppe für den Neubau des hiesigen Kollegienhauses statt. Der erste Preis und die Ausführung der Gruppe in Kufsteiner Marmor mit einem Kostenaufwande von 25000 M. wurde dem Modelle „Prometheus beleuchtet das Weltall" des in Isny gebornen Bildhauers *Hubert Netzer*-München, der zweite Preis im Betrage von 1200 M. dem Modelle des Bildhauers *Ignaz Taschner*-München und der dritte Preis im Betrage von 800 M. zur Hälfte dem Bildhauer *Hermann Hahn*-München und zur andern Hälfte dem Bildhauer *Thomas Dennerlein*-München zugesprochen.

DENKMÄLER.

Paris. — Ein originelles Denkmal wird der vor einigen Jahren umnachteten Geistes verstorbene *Guy de Maupassant* im Parke Monceau erhalten. Das Monument, das gegenwärtig vom Bildhauer *Verlet* seiner Vollendung entgegengeführt wird, besteht aus einer Säule, die von der Büste des Verfassers von „Bel-Ami" gekrönt ist. Zu Füßen der Säule ruht auf Kissen eine schöne, elegante Frau, ganz modern gekleidet, einen Roman Maupassant's lesend. Der Entwurf ist voll Chic und Grazie. —:—

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Paris. — Das Cluny-Museum hat kürzlich ein bedeutendes Werk der französischen Edelschmiederei und Schmelzarbeit erworben. Es ist der Schrein der heiligen Valera, der in Spanien aufgefunden und anfänglich für byzantinische Arbeit gehalten wurde. Die nähere Untersuchung aber ergab, wie der „Voss. Ztg." geschrieben wird, dass der Schrein unzweifelhaft zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Limoges angefertigt wurde. — Die heilige Valera ist neben dem heiligen Martial Beschützerin der Stadt Limoges. Der Schrein, aus vergoldetem Kupfer, ist 26 cm hoch und 15 cm breit. Die Heilige sitzt auf einem Throne, trägt einen die Arme bedeckenden Mantel und ein mit gefassten roten und grünen Steinen verziertes Kleid. Sie ist enthauptet und hält ihren abgeschlagenen Kopf mit den Händen. Der Kopf ist sehr fein gemeißelt, die schwarzen Augen sind aus Schmelz, der Ausdruck ist kindlich fromm und anmutig. Der Thron mit den Buchstaben S V in rotem Schmelz, ist von einem durch viele Säulchen gestützten Himmel überragt. Überall sind reiche Verzierungen in Email angebracht. —:—

*** *Meissoniers bekanntes Bildnis Alexander Dumas' des Jüngeren* ist von letzterem durch testamentarische Verfügung dem Louvre vermacht worden.

⊙ *Ein Hauptwerk Parmeggiano's, die sog. „Madonna mit dem langen Halse"*, ist aus dem Palazzo Pitti in Florenz nach der Pinakothek in Parma übergeführt worden. Zum Ersatz dafür hat letztere eine thronende Madonna von Cima da Conegliano für die Sammlung im Palazzo Pitti hergegeben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Die Funde im Nemisee* nehmen einen immer größeren Umfang an. In der Sitzung der italienischen Deputirtenkammer vom 18. Dezember erklärte der Unterrichtsminister Baccelli auf eine Anfrage, dass die Regierung sehr eingehende Nachforschungen angeordnet habe, welche sich nicht bloß auf ein, sondern auf zwei im Nemisee versunkene

Schiffe erstrecken. Der Minister sprach die Hoffnung aus, dass es nicht nur gelingen werde, einen guten Teil der diese Schiffe zierenden Gegenstände, von denen bereits mehrere kostbare Schätze geborgen seien, sondern auch ein ganzes Schiff ans Tageslicht zu fördern.

KUNSTHISTORISCHES.

Trapezunt. — Die durch ihre gastfreundliche Aufnahme der Zehntausend (vgl. Xenophon, Anabasis) bekannte Stadt am Südufer des Pontus erlebte unter Alexius Großkomnenos und seinen Nachfolgern in der Zeit vom vierten Kreuzzuge 1204 bis zur Vernichtung des Komnenenreiches durch Mohammed II. 1460 eine nicht unbedeutende Kunstblüte, von der noch eine Reihe prächtiger spätbyzantinischer Bauten beredtes Zeugnis geben. Schriftliche Denkmäler rühmen ihre Pracht, die stattlich hohen Türme, die reichen Kirchen und Klöster. Mitten in der Stadt steht heute noch die Orta-Hissar-Moschee, ehemals eine der „Panhagia Chrysokephalos" (d. i. der hl. Jungfrau mit dem goldenen Kopfe) geweihte Kirche, jetzt noch wohl erhalten und ein nur wenig durch mohammedanisches Bedürfnis verändertes Beispiel des byzantinischen Stils: ein großer, massiver Bau mit centraler Kuppel. Jenseits des östlichen Thales der Stadt steht in reizvoller Umgebung eine andere Moschee, die Yeni-Djuma, ehemals die Kirche des heiligen Eugenius, des Schutzpatrons von Trapezunt, der hier in der Diokletianischen Verfolgung den Märtyrertod erlitten haben soll. Diese Kirche ist kleiner als die vorgenannte, aber von den edelsten Verhältnissen, ein vollständiges griechisches Kreuz mit einer schönen Kuppel. Die Türken haben an der Nordseite ein hohes Minaret hinzugefügt. — Die dritte Kirche Hagia Sophia steht etwa drei Kilometer westlich vor der Stadt auf weithin sichtbarer Höhe am Meere. Sie ähnelt der erstgenannten, ist aber ein leichterer Bau, dessen Kuppel von abgelösten Pfeilern getragen wird. Daneben steht am westlichen Ende ein hoher Companile. Diese Kirche ist in Verbindung mit Baracken leider für militärische Zwecke eingerichtet. —:—

Samarkander Altertümer. — Aus Anlass der archäologischen Expedition nach Turkestan, die unter Führung des Grafen Bobrinski und des Akademikers Wesselowski im September 1895 in Samarkand eintraf, veröffentlicht ein genauer Kenner Mittelasiens, Herr Majew, früher Redakteur der „Turk. Wjed." einen wertvollen Artikel in den „Nowosti", worin er darauf hinweist, welche bedeutenden Funde sich gerade in diesen bisher von der archäologischen Forschung recht stiefmütterlich behandelten Gebieten erwarten lassen. Das Studium der Samarkander architektonischen Altertümer hat schon im Frühjahre 1894 begonnen. Die Architekten *Kramarenko-Tscherbina* und *Pokryschkin* haben im Auftrage der kaiserlich russischen Akademie der Künste auf diesem Gebiete gearbeitet. Schon längst war es an der Zeit, sich um die Erhaltung, wenn nicht der mit prächtigen glasirten Kacheln bedeckten Gebäude selbst, der Zeugen der Größe des furchtbaren Tamerlan, so doch wenigstens der Abbildungen dieser Spuren der einstigen Größe Mittelasiens zu kümmern. Die genannten Künstler haben eine bedeutende Anzahl Zeichnungen von Baulichkeiten, Ornamenten, Schmuck etc. aufgenommen. Die Zeit und die Unwissenheit der Eingebornen vernichten diese prachtvollen Gebäude erbarmungslos. Die Kuppel des Mausoleums Tamerlans in Samarkand ist durch Erdbeben zur Hälfte eingestürzt und die Lücke hässlich mit grauem Thon, statt mit blauen Kacheln, ausgefüllt. — Die Moschee Schach-Saida, wo nach Mohammedanischer Sage in tiefem Schacht der nicht sterbende Heilige ruht, der auferstehen wird, wenn die Zeit der Weltherrschaft des Islam angebrochen ist, hat noch ärgere Beschädigungen erlitten. Die unwissenden Mullah haben seit 25 Jahren Stücke des Kachelbelages für gutes Geld an russische und ausländische Touristen verkauft. Von der Moschee Bibi-chanym sind nur Trümmer und ein vereinzelter Bogen vorhanden, der noch in seiner Zerstörung schön ist. In Schoara (Schachrisjabs), der Heimat Tamerlans, stand bei seinen Lebzeiten ein kolossaler Palast. Jetzt bezeugen nur noch die Ruinen von mächtigen Bogen, wie grandios und schön dieser Bau war. Wie eine elende Hütte sieht der jetzige, daneben errichtete Palast aus, in dem der Emir absteigt, wenn er nach Schachrisjabs kommt. — Auf eine noch reichere Ernte kann die archäologische Expedition bei Ausgrabungen in Samarkand auf dem sogenannten Kala-i-Afrosiab (Stadt Afrosiab) rechnen. Afrosiab hieß ein mythischer Herrscher Turans, nach welchem viele Örtlichkeiten nicht nur in Samarkand, sondern auch in Taschkend benannt wurden. Das heutige Kala-i-Afrosiab sind die Ruinen des alten Muriknod, das zweimal die Phalangen Alexanders des Großen in seinen Mauern sah. Alexander vernichtete die Stadt infolge eines Aufstandes und die Bevölkerung wurde sicher, wenn nicht getötet, so doch vertrieben. Die zerstörte Stadt bedeckte sich im Laufe der langen Zeit mehr als eines Jahrtausends mit Erde, die von den Steppenwinden angetrieben wurde, so dass die alte Stadt einem mit Hügeln besäeten großen Platze gleicht. Wie reich Kala-i-Afrosiab an Denkmälern aus dem frühsten Altertume sein muss, geht aus einem Vorfalle im Jahre 1878 hervor. Damals beabsichtigte man, vor dem Berliner Kongresse, eine Vorwärtsbewegung über Buchara und Afghanistan gegen die indische Grenze. Die Turkestaner Truppen wurden in Samarkand zusammengezogen. Der Oberst Fürst Trubezkoi ritt damals einst gegen Abend aus, um Afrosiab zu besichtigen. Eine Schar Tagelöhner mit ihren eigentümlich geformten Spaten auf den Schultern kam ihm entgegen. Er schlug ihnen vor, für einen Rubel auf einem beliebigen Punkte auf's Geratewohl die Erde aufzugraben, ob sich nicht irgend etwas fände. In weniger als einer halben Stunde gruben die Leute eine Bronzestatuette aus, einen sitzenden Mann, der mit dem linken Arme einen Löwen umfasst, fraglos griechische Arbeit. Nicht nur Samarkand, auch Taschkend, gleichfalls eine uralte Stadt, und überhaupt alle Kulturgebiete Mittelasiens sind nichts als ein einziges Grab voller archäologisch wertvoller Altertümer. Das ganze rechte Syr-Darjaufer ist mit den Ruinen einst reichbevölkerter und dann von den Mongolen zerstörter Städte bedeckt, und diese Ruinen gehen schnellstem Verfalle entgegen, weil die Eingebornen das Material zum Baue ihrer Masary (Grabmäler) verwenden. — Noch größeres wissenschaftliches Interesse erwecken die Spuren einstiger Städte am Amu-Darja, die von Steppensand bedeckt am oberen und mittleren Flusslaufe liegen. Hier stand einst das berühmte Termes, bei dem Alexander der Große den Amu überschritt, als er gegen Sogdiana aufbrach. Beim Zusammenflusse des Suchrab und Amu liegen die Ruinen einer noch älteren Stadt. Tachta-Keikuat, die schon lange vor dem macedonischen Einfalle bestanden hat, worauf die dort gefundenen Silbermünzen hinweisen. Heute ist Mittelasien verwüstet und entvölkert. Gestrüpp und Röhricht bedecken die Ufer seiner Flüsse. Fasanen, Eber und bisweilen auch Tiger bilden die Bevölkerung da, wo einst sich Gärten und kunstreiche menschliche Wohnungen so dicht aneinander reihten, dass, der Sage nach, eine Katze, über die Dächer springend, von Taschkend bis zum Aralsee gelangen konnte. —:—

*** *Ein neuer Rembrandt.* — Dr. *Abraham Bredius* hat in England ein bisher unbekannt gewesenes Gemälde von Rembrandt entdeckt. Seinen im „Nederlandsche Spectator“ darüber gemachten Mitteilungen ist zu entnehmen, dass das Bild einen sehr alten Mann in Lebensgröße darstellt, der in einem Armstuhl sitzt. Das Hauptlicht fällt auf den goldgelben Mantel des Greises, und zwar auf die an den Schultern befindliche Stelle. Das Bild trägt die Signatur Rembrandt's und die Jahreszahl 1663. Der Meister war damals 57 Jahre alt und hatte im vorhergehenden Jahre die „Staalmeesters“ und die „Verschwörung des Claudius Civilis“ geschaffen. Das neu aufgefundene Gemälde, dessen einzelne Teile mehr mit dem Messer als mit dem Pinsel auf die Leinwand gebracht zu sein scheinen, erinnert stark an die in der Sammlung van der Hoop im niederländischen Reichsmuseum befindliche „Jüdische Braut“.

VERMISCHTES.

*** *Kunstwerke im Betrage von 40000 Mark* werden auf der *Internationalen Kunstausstellung zu Berlin* 1896 aus den vorjährigen Überschüssen angekauft und den öffentlichen Sammlungen überwiesen worden. Der Reinertrag der letzten Kunstausstellung überstieg die Summe von 100 000 M. Hiervon sind zunächst Geldbewilligungen an alle Beamten der Ausstellung gegeben werden. Von den verbleibenden 87 000 M. sind 5000 den Berliner, 2000 den Düsseldorfer Unterstützungskassen zugewiesen worden. Den Rest von 80 000 M. haben zu gleichen Teilen der Verein Berliner Künstler und die Akademie erhalten. Von der Summe, die der Akademie zugefallen ist, müssen im nächsten Jahr satzungsgemäß Kunstwerke für die Museen angekauft werden.

□ *Aus den Wiener Ateliers.* Der Medailleur *Ant. Scharff* hat im Laufe des Jahres eine ganze Reihe von Aufträgen erledigt, unter denen wir zunächst die Medaillen auf Hans v. Bülow und Joh. Strauß und die Plakette auf Anton Dreher hervorheben wollen Die Bülowmedaille zeigt auf dem Avers das überaus gelungene Brustbild des berühmten Klavierspielers und Dirigenten. Die gewohnheitsmäßige Drehung des Kopfes und die charaktervollen Züge sind meisterhaft festgehalten. Im Revers die von einem Palmzweig und einigem Eichenlaub umgebene Inschrift. Die Medaille auf Johann Strauß ist nicht minder gelungen. Auf der Vorderseite gewahrt man das Brustbild des Walzerkönigs im Profil. Die Rückseite lässt uns in einen gefüllten Ballsaal blicken, in dessen Vordergrunde links allerlei Anspielungen auf Musik und Theater angebracht sind. Am meisten sticht die Geige hervor. Die Plaquette für den älteren Anton Dreher, den man in diesem Zusammenhange als Bierkönig zu bezeichnen versucht ist, bringt einerseits das Brustbild des Jubilars, andererseits eine rautenförmige, von Hopfen und Gerste umrahmte Tafel mit einigen Geschäftsdaten. Für dieselbe Persönlichkeit hat Scharff auch eine Medaille zur silbernen Hochzeit gefertigt mit den Bildnissen des gefeierten Paares einerseits und den Abbildern der drei Söhne andererseits. Einen mehr monumentalen Charakter als die bisher erwähnten Arbeiten hat die große Medaille auf die Eröffnung der rumänischen Donaubrücke bei Czernavoda. Den Avers ziert das lebensvolle Bildnis des Königs Karl von Rumänien. Auf dem Revers ist der Flussgott Danubius dargestellt, der im Vordergrunde auf dem Boden sitzt. Rechts ein Fels mit dem rumänischen Wappen. In der Ferne die neue Donaubrücke. Oben zwei Donaunixen mit einer Bandrolle, auf der die Inschrift: „PODVL REGELE CAROL I.“ Die Brücke wurde im Oktober 1890 begonnen und im September 1895 vollendet, Daten, welche ebenfalls auf der Medaille zu finden sind. Auch mehrere große Medaillons mit lebensgroßen Porträts hat Scharff in jüngster Zeit ausgeführt, so eines für das Grabmal des Dr. Edmund Singer auf dem Wiener Centralfriedhofe und eines für Adolf Meyer in Berlin. — Der Maler *Temple*, dessen Darstellungen aus den Wiener Bildhauerwerkstätten verdiente Anerkennung finden, malt gegenwärtig eine Innenansicht des Ateliers Scharff in der Graveurschule der Wiener Münze. Den Mittelpunkt bildet der genannte Medailleur. Einige andere Figuren sind in geschickter und sinniger Weise verteilt. Das Bild ist schon soweit untermalt, dass sich die wirksame Komposition überblicken lässt. Glücklich vollendet, wird das Bild in mehrfacher Beziehung für die Kunstgeschichte von Interesse sein. — *Eugen Felix* hat in jüngster Zeit mehrere lebensgroße Bildnisse vollendet, darunter das Brustbild eines russischen Gelehrten und last not least ein gelungenes Eigenbildnis: Felix, wie er leibt und lebt, mit dem Malgerät in der Hand.

⊙ *Bei der Beratung des französischen Kunstbudgets* in der Deputirtenkammer hat der Minister versprochen, zwei neue Forderungen ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Die École des beaux-arts soll durch einen Anbau erweitert werden, worin Frauen Unterricht erhalten sollen, und den Pensionären der Villa Medici in Rom sollen die Mittel gewährt werden, Studienreisen nach Algier zu machen.

Athen. — Wie von uns schon seinerzeit gemeldet wurde, hat der in Alexandrien lebende Grieche Averow 600 000 Drachmen zur Verfügung gestellt, um anlässlich der vom 5. bis 15. April 1896 stattfindenden „Olympischen Spiele“ (Wettkämpfe in verschiedenen antiken und modernen Sportgattungen) das panathenäische Stadion zu restauriren. Die Regierung versprach ebenfalls ihre moralische Unterstützung und wurde durch die Ausgabe einer Reihe von Erinnerungsbriefmarken in den Stand gesetzt, dem Unternehmen auch materiell zu helfen, ohne das Budget zu belasten. So beläuft sich die bisher gesammelte Summe auf über eine Million Drachmen. Die Beteiligung an den Spielen soll aus allen Ländern Europa's stattfinden. Den Glanzpunkt der Feste werden die athletischen Kämpfe im Stadion bilden. Das Stadion wird auf Grund des alten Planes restaurirt. So erhält der Bau des Herodes Atticus eine prächtige Marmorbekleidung aus pentelischem weißen Marmor, soweit die finanziellen Mittel reichen. Die oberen Sitzreihen werden mit Bretterbelag vorlieb nehmen müssen. Die Eingangsfront soll möglichst getreu nach den antiken Vorbildern wieder aufgebaut werden. Bei den Arbeiten sind mehrere bis jetzt verschüttet gewesene Reste des alten Baues wieder zum Vorscheine gekommen, die dazu dienen, den Grundriss zu vervollständigen.

Nürnberg. — An dem Hause, in dem *Hans Sachs* wohnte, ist jetzt eine in Erz ausgeführte Gedächtnistafel angebracht worden. Das aus dem Überschusse der vierhundertjährigen Geburtsfeier des Meisters hergestellte Kunstwerk zeigt das lorbeerumkränzte Bildnis des Dichters, an beiden Seiten des Festons Genien mit Früchten und eine entsprechende Inschrift.

—:—

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1895. Heft 5.

Dr. Conrad Fiedler †. Von W. Bode. — Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. Von Ed. Dobbert. — Vom Denkmal des grossen Kurfürsten in Berlin. Von Dr. D. Joseph. — Von den Kupferstichsammlungen in Italien. M. J. F. — Aus Holland. G.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 12. 16. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

RAFFAEL'S GEBURTSTAG.

Der Neudruck von Anton Springer's „Raffael und Michelangelo“ veranlasst mich, einen kleinen Fund mitzuteilen, den ich vor Jahren bei Gelegenheit anderer Studien machte und, wenn ich mich nicht irre, damals meinem verstorbenen Freunde meldete. In der neuen Ausgabe hat er keine Erwähnung gefunden. Leider bietet er nicht sowohl eine ganz gesicherte Lösung einer vielumstrittenen Frage, als vielmehr neue Zweifel und Möglichkeiten.

Über Raffael's Geburtstag besitzen wir bekanntlich zwei Zeugnisse, das des Kardinals Pietro Bembo und die Angabe Vasari's. In Bembo's Grabschrift, die bald nach Raffael's Tode verfasst ist, heißt es von diesem: vixit an. XXXVII. integer integros: quo die natus est eo esse desiit VIII. Id. April. MDXX. Hätten wir nur dies eine Zeugnis, so würde wohl niemand diese Worte anders verstehen, als dass der 6. April 1520 zugleich Raffael's Geburtstag war, an dem er sein 37. Lebensjahr vollendete; er würde demnach am 6. April 1483 geboren sein. Wenn daneben auch die Angabe Fabio Chigi's in seiner Lebensbeschreibung Agostino Chigi's (S. 30 ed. Cugioni) geltend gemacht wird: obiisse constat anno MDXX die VI Aprilis, eadem qua natus erat septem supra triginta ante annos, so scheint es mir einleuchtend, dass hier kein selbständiges Zeugnis vorliegt, sondern nur Bembo's Ausdruck fast wörtlich wiederholt wird. Beide Äußerungen schweigen davon, dass Raffael's Todestag auf den Karfreitag fiel.

Anders steht es mit Vasari: nacque . . . l'anno 1483 in venerdì santo (d. h. 28. März) a ore tre di notte, und nachher: finì il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fer il venerdì santo, d'anni trentasette. Allerdings legt der Hinweis auf den giorno medesimo che nacque die Annahme nahe, dass Bembo's Elogium auch hier zu Grunde liege und die Bezeichnung des Karfreitags als des Geburtstages nur ein falscher Schluss Vasari's aus dem Todestage, der auf einen Karfreitag fiel, sei. Der so viel jüngere Vasari, der zur Zeit von Raffael's Tode noch ein Knabe war, scheint gegen das Zeugnis des unmittelbaren Zeitgenossen und Bekannten vixit annos XXXVII integros nicht aufkommen zu können. Allein dass Vasari doch nicht bloß aus Bembo's Epigramm seine Kunde geschöpft hat, beweist die in diesem fehlende Angabe der Geburtsstunde a ore tre di notte. Eine solche Angabe bringt Vasari, so viel ich sehe, nur noch bei Michelangelo (il sesto di di marzo, la domenica, intorno all' otto ore di notte), in sachlicher Übereinstimmung sowohl mit dem Eintrage des Vaters Buonarroti in seinem Hausbuch, als auch mit dem vermutlich auf Michelangelo selbst zurückgehenden Zeugnis Condivi's. Aber während Vasari bei Michelangelo diese genaue Angabe in Verbindung mit dem Horoskop bringt, fehlt so etwas bei Raffael. Das Misstrauen gegen eine so genaue Kunde wächst, wenn wir erfahren, dass die angebliche Geburtsstunde wiederum mit der sicheren Todesstunde zusammenfällt. Gewiss mit Recht erblickt Springer darin einen Ausfluß von Vasari's „übertreibendem pragmatischem Stile“. Nichtsdestoweniger bleibt die Thatsache bestehen, dass Vasari's Angabe nicht einfach auf Bembo's zugespitzte Fassung zurückgehen kann.

Die Nachricht von Raffael's Todesstunde verdanken wir dem lehrreichen und schönen Briefe, den der Venezianer Marcantonio Michiel (der sog. Anonymus Morellianus) am 11. April 1520 an einen Freund in der Heimat richtete; eine Kopie des Briefes ward von Marino Sanudo in seine ausführlichen handschriftlichen Diarii aufgenommen und ist daraus im Jahre 1800 von

Jac. Morelli veröffentlicht worden. Hier heißt es: il Venerdi Santo di notte venendo il Sabbato a ore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo de Urbino, und etwas später: Hora si bella et lodevole impresa (die Reconstruktion des antiken Rom) ha interrotto morte, havendosi insidiosa rapito il mastro giovine di anni 34, et nel suo istesso giorno natale. Bei diesen anscheinend so einfachen Worten ist Eins unklar: was sollen zu Anfang die Worte venendo il Sabbato bedeuten? „3 Uhr Nachts“ sind drei Stunden nach Ave Maria oder drei einhalb Stunden nach Sonnenuntergang. Die Sonne ging, wie mich mein Kollege Prof. Wislicenus belehrt, am 6. April 1520 in Rom um 6 Uhr 36 Minuten unter, Raffael starb also ungefähr um 10 Uhr abends. Dass diese Zeit noch zum Freitag gehört, wusste in Italien jedes Kind; rechnete man doch gelegentlich sogar die ganze Nacht noch zum vorhergehenden Tage[1]). Aber auch wenn man den Wochentag mit Mitternacht schloß: dass zwei Stunden nach Raffael's Hinscheiden der Samstag begann, konnte nur dann erwähnenswert scheinen, wenn dieser Samstag eine besondere Bedeutung hatte; denn das Bemerkenswerte war das Zusammentreffen von Raffael's Tod mit dem Todestage Christi, nicht aber, dass auch auf diesen Freitag ein Samstag folgte.

Das Rätsel löst sich durch einen Blick in die bezügliche Stelle von Michiel's Tagebuch, die gleich nach dem erschütterndem Ereignis niedergeschrieben ist. Sie ward schon 1861 in den Memorie dell I. R. Istituto Veneto, IX, 3 S. 409 ff. von Cicogna mitgeteilt, ist aber anscheinend unbeachtet geblieben. Der Eintrag lautet vollständig: Item morse Raffaello da Urbino, pittore eccellente, et architetto de la Chiesa di San Pietro, con gran dolore d'ogn'uno, et del Papa, che più fiate mandò a vedere come chel stava, et era giovine di 34 anni, et lasciò tra 3000 ducati de contadi, et case, et possessioni a Urbino, et la casa ove el stava, chel comprò per ducati 3000. in tutto per ducati 1600. Dolse la morte sua precipue alli litterati per non haver potuto fornire la descrittione, et pittura di Roma antiqua, chel faceva, che era cosa bellissima, per perfettione della guale haveva ottenuto un breve dal papa, che niuno potesse cavare in Roma, che non lo facesse intravenire. Morse a hore 3 di notte il venerdi santo venendo il sabato giorno della sua Natività. In dieser Aufzeichnung, die wie ein kurzer Entwurf zu jenem ausführlicheren Brief an Antonio di Marsilio anmutet, sind die Worte venendo il sabato völlig an ihrer Stelle, denn eben dieser Samstag wird als Raffael's Geburtstag bezeichnet. Also nur zwei Stunden vor Anbruch seines Geburtstages wäre er danach gestorben. Es ist, besonders gegenüber der epigrammatischen Ausdrucksweise Bembo's, begreiflich, dass der geringe Abstand weniger Stunden nicht berücksichtigt ward, sondern man es vorzog Geburts- und Todestag als zusammenfallend hinzustellen. Dabei musste natürlich der längst vergangene Geburtstag dem offenkundigen Sterbetag folgen, so gut wie die Sterbestunde später auf die Geburtsstunde übertragen worden ist. Diese kleine pia fraus muss sehr bald vorgenommen worden sein, da schon fünf Tage später derselbe Michiel das Zusammenfallen anmerkt (nel suo istesso giorno natale), während doch das verräterische venendo il Sabbato aus der älteren Angabe stehen geblieben ist[1]). Dies scheint mir wenigstens die natürlichste Erklärung zu sein, nicht etwa die Annahme, dass Michiel sich zuerst hinsichtlich des Geburtstages geirrt und nachträglich verbessert hätte. Michiel zeigt sich durchweg so lebhaft für die damaligen Kunstzustände Roms und insbesondere für Raffael interessirt, er weiß — trotz des Schreibfehlers 34 für 37 in der Zählung der Lebensjahre — so genau über alle seine Verhältnisse Bescheid, er lässt so deutlich durchblicken wie die Freunde bei der vierzehntägigen Krankheit des Künstlers gespannt dem nahen Geburtstag entgegensahen, dass ich mich lieber auf seine erste Angabe verlassen und die Entstellung in der oben bezeichneten Weise eingetreten glauben möchte.

Danach wäre also Raffael's Geburtstag um einen Tag später anzusetzen als sein Todestag. Aber von neuem taucht die alte Frage auf: ist damit das Monatsdatum gemeint, so dass Raffael am 7. April geboren wäre, oder der Wochentag, so dass Raffael's Geburtstag auf den Ostersamstag, also auf den 29. März 1843 fiele? Michiel nennt, gerade wie Vasari, kein Monatsdatum, sondern nur den auf den Karfreitag folgenden Samstag. Danach scheint es mir näherliegend, die zweite Alternative zu billigen. Geburtstage nach dem Monatsdatum spielten, wenn ich mich nicht irre, bis vor nicht gar zu langer Zeit in Italien eine weit geringere Rolle als Namenstage. Nun kommt freilich ein Raffaelstag nicht in Frage, aber die vigilia della Pasqua kann wohl als erheblich genug gelten, dass daran die Erinnerung an Raffael's Geburt bei seinen Freunden haftete. Somit halte ich

1) So lässt Vasari Michelangelo il sesto di di marzo, la domenica, intorno all' otto ore di notte (d. h. ungefähr 2 Uhr nachts) geboren werden, während Michelangelo in der Nacht vom Sonntag 5. März auf den Montag 6. März geboren ist, wie der Vater bezeugt: ogi questo di 6 di Marzo 1474 mi nacque uno fanciulo mastio, posigli nome Michelangelo; et nacque in lunedi matina innanzi di 4 o 5 ore, d. h. nach Condivi in lunedi, quattr' ore innanzi giorno (Sonnenaufgang ungefähr 6½ Uhr).

1) Um ganz sicher zu gehen, dass die beiden Stellen des Briefes richtig abgedruckt seien, wandte ich mich an den Direktor des Wiener Archivs Herrn v. Arneth, Exc., mit der Bitte, den Brief in der dortigen Kopie von Sanudos' Tagebüchern — das Original ist 1868 an Italien abgetreten — neu vergleichen zu lassen. Herr v. Arneth entsprach meiner Bitte mit gewohnter Liebenswürdigkeit; der Abdruck erwies sich bis auf orthographische Kleinigkeiten als zuverlässig.

die Frage, wenn auch durchaus nicht über allen Zweifel hinausgehoben, so doch mit Wahrscheinlichkeit im Sinne Vasari's und Springer's gelöst, nur dass statt des 28. der 29. März eingesetzt werden muß.

Straßburg. *AD. MICHAELIS.*

DIE AUKTION SCARPA.

Am 14. und 15. November 1895 fand in Mailand die Versteigerung der Gemäldesammlung Scarpa statt. Früher in einem ansehnlichen Galeriegebäude aufgestellt, in dem schmucken Marktflecken Motta di Livenza bei Treviso, ist die Galerie Jahrzehnte hindurch ein Wallfahrtsziel von Kunstbeflissenen gewesen. Ihr Verkauf war nötig geworden durch die Erbteilung. Der Stifter der Galerie war ein Anatom von Ruf an den Universitäten von Modena und Pavia, Prof. Antonio Scarpa, 1752 geboren. Für die Galerie als Ganzes fand sich kein Käufer; infolge dessen wurde der bekannte Antiquar Giulio Sambon mit der Versteigerung der Sammlung in Mailand beauftragt. Die meisten Bilder waren im Zustande recht guter Erhaltung: fast nur Werke der bolognesischen, der venezianischen und der lombardischen Malerschulen. Es fehlte das merkwürdige Sebastiansbild von Mantegna, das aus der Galerie im Vorverkauf nach einem venezianischen Palast gekommen sein soll. Im übrigen war die Sammlung nach meiner Erinnerung nach ihren Hauptwerken in den Mailänder Auktionsräumen vollständig vertreten. Verlauf und Erfolg der Auktion mag dem Laienauge als Spiel des Zufalles erschienen sein. Von den achtzig Nummern erreichte ungefähr ein Vierteil keine hundert Lire, womit allenfalls die Rahmen bezahlt wurden. Bei einem reichlichen zweiten Vierteil stellten sich die Preise zwischen einhundert und fünfhundert Lire und das waren lauter Bilder mit bekannten, zum Teil auch berühmten Namen. Über diese zu berichten, lohnt sich nicht der Mühe. Freilich waren auch unter den mit Tausenden bezahlten einige, die wohl kaum ebensoviel hunderte von Liren erzielt hätten, wenn die Käufer derselben gewusst hätten, dass sie alte Kopien oder Schulbilder für Originale hinnahmen. Die begleitenden Umstände solcher „Zufälle“ waren auch hier zum Teil derart, dass sie jedem Kenner ein ironisches Lächeln entlocken mussten.

Ein herrliches kleines Bild des Brescianers *Moretto*, Nr. 6, irrtümlich dem Paris Bordone zugeschrieben, nur einen halben Meter lang und 38 cm. hoch, wurde mit 9000 Lire gewiss nicht überzahlt; es soll für eine bekannte Wiener Privatsammlung erworben worden sein. In einer reichbewegten Landschaft bilden Madonna mit Kind und Johannesknabe eine liebliche Gruppe. Letzterer, dem Christkind mit Verehrung zugewandt und sein Schilfkreuz emporhebend, lehnt die Linke auf eine Inschrifttafel, deren Wortlaut „ISTIS ARMIS DE TOTO ORBE TRIUMPHABIS“ die Situation präzisirt. Die beiden Halbfiguren unter Giorgione's Namen Nr. 13 (Lire 2200) waren zu steif und leblos, als dass man sie einem bekannten geringeren Meister hätte zumuten dürfen. Crowe und Cavalcaselle glaubten darin einen Nachfolger Romanino's zu erkennen und schlugen sogar Savoldo's Namen vor. Das Halbfigurenbild der Madonna mit Kind und dem hl. Joseph, Nr. 14, dem *Francesco Francia* zugeschrieben (Lire 2100), hatte bei schlechter Erhaltung in der Formgebung wohl den Anschein eines Originales und war insofern besonders interessant, als es fast genau übereinstimmte mit der Komposition eines bekannten Galeriewerkes von Boateri, Francia's Schüler. *Mazzolini's* Auferweckung des Lazarus, Nr. 24, ein tadellos erhaltenes Bildchen von strahlendem Kolorit und feinster Ausführung mit den gewohnten vergoldeten Strichlagen erwarb Sgr. B. Crespi für seine Galerie. Auf der Bildfläche steht das Datum: „1527 Agosto“. Die beiden großen Flügel eines Altarwerkes, den Apostel Andreas und den auferstandenen Christus darstellend, früher in Maggianico bei Lecco, wo die zugehörige Predelle noch vorhanden sein soll, wurden einzeln verkauft, Nr. 28, der das Kreuz tragende Apostel in langem roten Mantel (Lire 6100) wurde für die Galerie Mond in London erworben, das Seitenstück, Nr. 29, in Zeichnung und Drapierung nicht eben ansprechend (Lire 5300) fiel einem englischen Kunsthändler zu. Ein schönes Rundbild des *Sodoma*, ein Jugendwerk, die hl. Familie mit einem Engel darstellend (Nr. 30, Lire 11100), grundlos und willkürlich dem Cesare da Sesto zugeschrieben, erwarb Sgr. Borgogna, der Sindaco von Vercelli, der mit diesem Bilde den dort fehlenden Vercellesen in seine Heimat zurückführt. Im Stil erscheint dasselbe als eine Fortbildung des in den Motiven ähnlichen frühesten Tafelbildes von Sodoma in der städtischen Galerie von Siena. Das verkürzt daliegende Christkind ist in beiden Bildern beinahe identisch.

Ein heißer Kampf entwickelte sich um den Besitz des sogenannten Porträts des Antonio Tebaldeo, Nr. 52. So gleichgiltig diese Benennung alle Beteiligten ließ, so wenig wirkte auch die Benennung Raffael verlockend, denn allen Kennern war es ein offenes Geheimnis, dass bei diesem Meisterwerk der Porträtkunst kein anderer Name als der des *Sebastiano del Piombo* in Frage kommen könne. Der Dargestellte könnte allerdings, wie vermutet worden ist, Raffael selbst sein, wenn auch das Haar mehr bräunlich und nicht so tief schwarz erscheint, wie auf anderen Porträtbildern aus seinem Mannesalter. Noch mehr scheint mir gegen diese Annahme zu sprechen, dass das Bild, in der Zeichnung schon den Einfluß Michelangelo's verratend, jenen Jahren angehört, wo der Venezianer dem Urbinaten feindlich gegenüberstand. Obwohl die Bezeichnung des Bildes als Tebaldeo ziemlich weit zurückgeht, so ist sie doch ganz unhaltbar, da der Dichter damals an fünfzig Jahre zählte und hier ist ein Dreißiger dargestellt. Aber all

diese Zweifel und Fragen sind Nebensache gegenüber dem überwältigenden Eindruck dieses Meisterwerkes der Malerei, das für den Preis von 135000 Lire von einer französischen Gräfin Chevigné erworben wurde. Die Wiederholung eines bekannten Bildes der Dresdener Galerie, Nr. 57 (in Dresden Nr. 221 als „Unbestimmter Venezianer") ein Liebespaar, Brustbilder, darstellend, trug auf der Mütze des Mannes die Bezeichnung: FRANCESCO MANCINI (nicht „Manzini", wie der Katalog angab). Ich halte dieses wie auch das Benson'sche Exemplar für geringer als das der Dresdener Galerie; es erreichte auch nur den Preis von Lire 1300. Dieser anderweitig nicht bekannte *Francesco* ist offenbar ein Zeitgenosse und vielleicht auch Verwandter des durch eine Signatur bekannten *Domenico Mancini*. Das Dresdener Bild kann jenem demnach auch nur vermutungsweise zugeschrieben werden. Von den übrigen Bildern sei noch erwähnt eine hl. Katharina in ganzer Figur, sitzend, von dem Genuesen *Bernardo Strozzi*, wofür 6000 Lire bezahlt wurden. *J. P. RICHTER.*

BÜCHERSCHAU.

Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen von *Alfred Gotthold Meyer*. I. Zur Geschichte der Renaissance-Herme. (Hermen in Holzschnitt- und Kupferstich-Folgen.) Mit einer Tafel. Leipzig, W. Engelmann. 1894. 28. S. 4. Preis: M. 2.40.

Der treffliche junge Gelehrte, der sich durch seine Forschungen auf dem Gebiete der italienischen Plastik und als Goethe-Kommentator in verschiedenen Fachkreisen vorteilhaft bekannt gemacht hat, beginnt in der vorliegenden, ursprünglich als Gratulationsschrift für den verstorbenen Joh. Overbeck erschienenen Abhandlung eine Reihe von Studien zu der Geschichte der plastischen Darstellungsformen, die sich in mannigfacher Hinsicht fruchtbar erweisen. Den Inhalt der Studie bildet eine Übersicht der Umwandlungen, welche die uralte Form der Herme durch die graphischen Künste der Renaissance erfahren hat. Es ist das freilich nur ein Ausschnitt aus der weiten und gestaltenreichen Kunst der Renaissance überhaupt. Und speciell für den vorliegenden Stoff würde die Erweiterung nach der plastischen Seite hin gewiss manche neuen Gesichtspunkte darbieten. Aber der Zweck, den der Autor verfolgte, war vornehmlich der, zu zeigen, wie frei die Phantasie der Künstler des 15. bis 17. Jahrhunderts mit der antiken Hermenform geschaltet hat, und für diesen Gesichtspunkt bieten besonders die Holzschnitte und Kupferstiche jener Perioden eine Fülle der merkwürdigsten Beispiele. Das antike Symbol des Gottes Hermes spielt in diesem Formenkonzert nur eine untergeordnete Rolle; sehr ergiebig zeigt sich die Renaissance-Phantasie dagegen in der dekorativen Ausbildung der Herme als der Karyatide verwandte Stütze; am üppigsten waltet sie auf dem rein ornamentalen Gebiet, wo die Herme als Element der Groteskenwelt erscheint. Die von dem Verfasser ausgewählten und durch Wort und Bild erläuterten Beispiele der Entwickelung reichen von der Hypnerotomachia Poliphili (1467) bis auf die Monstra des Frankfurter Malers Daniel Meyer (1609). Die Holzschnitte in der Hypnerotomachia stehen dem antiken Symbol geistig und formal noch verhältnismäßig nahe. In den Fratzen Daniel Meyer's ist aus der Herme ein förmliches plastisches Stillleben aus Rüben, Schinken, Würsten und Geflügel von unglaublicher Geschmacklosigkeit geworden. — Von beiläufigem Interesse ist die Bemerkung des Autors, dass hermenartige Bildungen im Mittelalter nicht nachweisbar sind, während tragende Figuren in ganzer Gestalt (nach der Weise der Telamonen oder Atlanten) bekanntlich jener Zeit nicht fehlen. Schließlich eine kritische Bemerkung zu der allgemeinen Einleitung des Verfassers, in welcher sich derselbe mit der vielversprochenen Frage über die Entstehung der Hermenform im Altertum und mit ihrer ästhetischen Würdigung befasst. Die Herme, sagt er mit Recht, ist „eine von der Entwickelung der Statue völlig zu trennende selbständige plastische Kunstform". Nicht richtig scheint es uns dagegen, oder wenigstens leicht misszudeuten, wenn er hinzufügt, dass der organische Bestandteil der Herme (der Kopf oder der Oberkörper) sich zu dem anorganischen (dem Pfeiler oder dem konsolenartigen Gebilde) ähnlich verhalte, wie etwa das Kapitell zum Säulenschaft. Die letzteren sind nach unserer Anschauung völlig adäquate, zu einem künstlerischen Organismus zusammengewachsene Elemente, während Kopf und Pfeiler der Herme disparater Natur sind und nur äußerlich an einander haften.

C. v. L.

KUNSTBLÄTTER.

* *Der Radirer Max Horte in Berlin*, der in den letzten Jahren sowohl durch Reproduktionen von Gemälden, z. B. der Sixtinischen Madonna in ungewöhnlich großem Maßstabe, als auch durch Originalradirungen (Bildnisse von Bismarck und Moltke) Beweise einer starken Begabung für malerische Wirkung bei durchaus gewissenhafter und solider Zeichnung gegeben hat, hat vor kurzem das Wagnis unternommen, die bereits sehr lange Reihe der Bildnisse Kaiser Wilhelms II. noch durch ein neues zu vermehren. Bei der starken Konkurrenz musste er sich wohl die Kraft zugetraut haben, etwas leisten zu können, was wenigstens in der Ausdrucksweise seiner Kunst noch nicht da gewesen ist, und dieses Ziel hat er erreicht. Seine Radirung, die im Verlage von *Raimund Mitscher* in Berlin (Neu-Köln am Wasser Nr. 10) erschienen ist, stellt den Kaiser stehend nur bis zu den Knieen dar, misst aber 88 cm in der Höhe und 64 cm in der Breite. Es ist also eine höchst respektable Fläche, die der Künstler bei diesem Maßstabe zu bewältigen hatte. Er hat sich aber seine Aufgabe keineswegs leicht gemacht, nicht etwa das Hauptgeschäft der Effektmacherei der Farbe und dem Druck überlassen. Die Platte ist vielmehr in allen Teilen gleichmäßig durchgearbeitet, so dass man nirgends auf tote Stellen, auf für das Auge undurchdringliche Farbenflecke stößt. Der Radirer hat zu tiefe Schwärzen nach Möglichkeit vermieden und überall, wo es nur irgend anging, auf helle Wirkungen gearbeitet. Der Kopf, der, fast ganz in Vorderansicht dem Beschauer zugekehrt, sich gegen eine dunkle Draperie absetzt, die Achselstücke, der gestickte Kragen, die Fangschnüre der Generalsuniform, die rechte Hand, die sich mit festem Griff auf den Säbel stützt, das silberne Portepée, der Federbusch des Helms und die Handschuhe, die man auf einem Tische zur Linken des Kaisers sieht, — das sind zahlreiche Lichtpunkte, die dem dunklen Grundton in richtiger Berechnung das Gegengewicht halten. Es ist nicht häufig, dass bei Erzeugnissen der graphischen Kunst, deren Gegenstand auf das große Publikum berechnet ist, der künstlerische Sinn so reichlich befriedigt wird, wie durch dieses Blatt. Ohne auf die Feinheiten seiner Kunst zu verzichten, ohne die Hingebung zu vernachlässigen, die die Radirnadel

von jedem verlangt, der sie mit Ehren führen will, hat der Künstler zugleich die monumentale Wirkung erreicht, die man von einem Wandschmuck fordern darf. Das Blatt ist in verschiedenen Abdrucksgattungen von 100—30 M. zu haben. *A. R.*

H. A. L. Das unlängst ausgegebene zweite „*Vierteljahrsheft des Vereins bildender Künstler Dresdens*“ entspricht den Forderungen, die in dem dem ersten Hefte beigegebenen Programme als Ziel dieser Veröffentlichungen bezeichnet wurden, in noch weit höherem Grade, als dies bei dem ersten Hefte der Fall war. Unter den fünf Blättern dieses zweiten Heftes, einer Radirung, zwei Lithographieen und zwei Lichtdrucken, steht der von *Georg Müller*-Breslau herrührende Steindruck, der uns den Tanz von fünf Panen zeigt, oben an. Ein barocker, in gewisser Hinsicht an Böcklin erinnernder Humor würzt die Darstellung dieser fünf hässlichen Gesellen, deren Wohlbehagen und ungebundene Lustigkeit sich dem Beschauer ungezwungen mitteilt. Um so ernster wirkt die Probe, die *Georg Lührig* aus seiner Todtentanzfolge, die vor einigen Jahren seinen Namen zuerst bekannt gemacht hat, dem Hefte beigegeben hat. Er führt uns in diesem Blatte den Verzweifelnden vor, der, des Lebens überdrüssig, zum Stricke greift, um sich der Qual des Daseins zu entledigen. Hinter ihm steht der Tod mit grinsender Geberde, aus der die Freude über dieses sein Opfer deutlich hervorgeht. Der künstlerische Wert des Blattes besteht hauptsächlich in der Feinheit der Lichtbehandlung. Denn obwohl das Blatt, dem düsteren Inhalt entsprechend, ganz dunkel gehalten ist, ergeben die helleren Partieen, in die richtige Beleuchtung gebracht, doch einen ganz eigenartigen Effekt, der den eigentümlichen Nervenreiz des schauerlichen Vorganges erhöht. Am wenigsten befriedigt die in Steindruck wiedergegebene Skizze *Robert Sterl's*, eines Künstlers, von dem man nach seinen bisher bekannt gewordenen Bildern mehr erwarten durfte. Sterl hat auf diesem Blatte vier Gestalten, zwei alte Frauen und zwei Männer zusammen gebracht und ihnen die Merkmale des Grames, Missmutes und Lebensüberdrusses verliehen, wobei er einen so dunklen Ton gewählt hat, dass man seine Darstellung nur teilweise erkennen kann. So ist das Blatt im Motiv wie in der Ausführung verfehlt, obwohl man auch an dieser Arbeit das Bestreben Sterl's, möglichst charakteristisch zu verfahren, bemerken kann. Die in zwei Tönen durch Lichtdruck wiedergegebene Zeichnung von *Karl Mediz*, auf der wir in einen Karstwald blicken, gehört gleichfalls nicht zu den besseren Leistungen dieses Künstlers. Dagegen übertrifft *Otto Fischer* in seiner Landschaftsradirung seine Steinzeichnung im ersten Hefte bei weitem. Er hat den einfachen Vorwurf, Birken an einem von Schilf und hohem Grase umgebenen See, mit großer Delikatesse behandelt und ein namentlich in dekorativer Hinsicht wirkungsvolles Blatt geschaffen, das nur in kleinen Nebendingen verrät, dass wir es hier mit einem Erstlingsversuch des Künstlers zu thun haben. — Jedenfalls lässt dieses zweite Vierteljahrsheft den Wunsch als berechtigt erscheinen, dass sich das Unternehmen des Vereins durch die Teilnahme recht weiter Kreise auch geschäftlich lohnend gestalten möge, damit auch diejenigen Kräfte desselben, die sich bis jetzt noch nicht an den Veröffentlichungen beteiligt haben, Gelegenheit finden, erfreuliche Proben ihres Könnens auf dem Gebiete der graphischen Künste abzulegen.

NEKROLOGE.

*** Der Bildhauer *Eduard Müller*, der Schöpfer der Prometheusgruppe in der Berliner Nationalgalerie, ist am 29. Dezember in Rom im 68. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Bildhauer Rudolf Schweinitz*, ein Schüler Schievelbeins, hat in Berlin am 7. Januar durch Erschießen seinem Leben ein Ende gemacht. Die misslichen Erwerbsverhältnisse der letzten Jahre trieben ihn zu diesem Schritt. Er stand im 57. Lebensjahre.

*** *Der französische Bildhauer Henri Alfred Jacquemart*, der sich besonders durch Reiterdenkmäler und als Tierbildner bekannt gemacht hat, ist anfangs Januar in Paris im 72. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Sir Frederic Leighton*, der Präsident der kgl. Kunstakademie in London, ist in den Peersstand des Königsreichs erhoben worden.

*** Dr. *Richard Muther*, außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Breslau, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

*** *Dem Geh. Oberregierungsrat Dr. Max Jordan*, Direktor der Berliner Nationalgalerie, ist beim Scheiden aus seinen Ämtern der Stern zum Kronenorden zweiter Klasse verliehen worden.

*** *Der italienische Maler Sartorio* ist als Nachfolger des verstorbenen Professors Brendel an die Kunstschule in Weimar berufen worden.

* Dr. *Theodor v. Frimmel* in Wien ist vom Grafen Arthur Schönborn-Wiesentheid, dem Chef des bayerischen Zweiges der Familie Schönborn, aus Anlass der Vollendung seines Verzeichnisses der Gemälde in den Schlössern Wiesentheid, Pommersfelden und Gaybach durch den Titel eines gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Galeriedirektors ausgezeichnet worden.

DENKMÄLER.

⊙ *Mit der Ausführung des Plans einer Ausschmückung der Siegesallee in Berlin* mit Standbildern brandenburgisch-preußischer Herrscher, den Kaiser Wilhelm II. bei seinem vorjährigen Geburtstage kundgegeben hat, ist vor einigen Tagen begonnen worden. Nachdem Prof. R. Begas zunächst dem Kaiser die Skizze zu einem allgemeinen Grundtypus für diese Denkmäler vorgelegt, hat der Kaiser den Bildhauern *Walter Schott* und *Max Unger* den Auftrag erteilt, Skizzen für zwei Denkmäler anzufertigen, nach deren Prüfung durch den Kaiser die Ausführung in Tiroler Marmor erfolgen soll. Als Kosten für jedes Denkmal sind etwa 50 000 M. in Aussicht genommen. Die beiden ersten Standbilder sollen die Markgrafen Albrecht den Bären und Otto I. darstellen. Hinter jedem Standbild soll eine halbkreisförmige Bank aufgestellt werden, die durch zwei Hermen hervorragender Männer aus der Zeit der betreffenden Fürsten in drei Abschnitte geteilt werden wird. In jedem Jahr sollen zwei Denkmäler ausgeführt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Der Landschaftsmaler Karl Heffner*, der jetzt seinen Wohnsitz in der Nähe von Florenz aufgeschlagen hat, hat bei *Eduard Schulte* in Berlin 68 Landschaften und landschaftliche Studien ausgestellt, die Früchte einer fünfjährigen

Thätigkeit, die sich nicht bloß auf Italien, sondern auch auf seine alten Studienplätze in England, Holland und Deutschland erstreckt hat. Heffner ist ein seltener Gast auf unseren großen Ausstellungen, und deshalb ist sein Name dem Publikum nicht so bekannt, wie es seine Werke verdienen. Wer seine künstlerische Eigenart aber einmal liebgewonnen hat, der wird sich an seinen Landschaften, auch wenn sie in so großer Zahl auftreten wie auf dieser Sammelausstellung, nicht so leicht müde sehen, zumal wenn die Motive so mannigfaltig sind wie hier. Für Heffner's Augen und für sein malerisches Gefühl entfaltet eine Landschaft ihre höchsten Reize im Vorfrühling, im Frühling und im Herbst, und bei der Wahl eines Motivs verzichtet er selten auf eine spiegelnde Wasserfläche, die allerlei Luft- und Lichtwirkungen aufnimmt und zurückstrahlt. Darum sind auch die Schweizer Gebirgslandschaften (Matterhorn und Grindelwaldgletscher) seiner Eigenart weniger entsprechend als die prächtige Frühlingslandschaft bei Florenz mit den blühenden Obstbäumen und dem die üppige Wiese durchschneidenden Bach, der Blick auf das von dichten Frühlingsnebeln umwallte Schloss Windsor, die feine Themselandschaft, die holländische Kanallandschaft bei Morgenstimmung und die Ansichten von der Insel Rügen. Von starkem Stimmungsgehalt und zugleich von frappirender Wahrheit in der Charakteristik sind auch die aus den Höhen um Florenz geschöpften Motive: der von Cypressen umrahmte „Bello Sguardo" und die Partie aus der Villa des Malers. — Bei einem Manne von der künstlerischen Gewissenhaftigkeit Heffner's versteht es sich von selbst, dass auch die kleinen Studien mit derselben Sorgfalt, mit demselben zarten Schmelz des Tons durchgeführt sind wie die größeren Gemälde. — Der übrige Inhalt der Schulteschen Januarausstellung besteht fast ausschließlich aus Bildnissen, unter denen jedoch nur die in halber Lebensgröße ausgeführten Herrenbildnisse in Salons und Arbeitszimmern von dem bekannten Düsseldorfer Genremaler *Max Volkhart* und die großen Repräsentationsbildnisse von *C. Bennewitz v. Loefen* jun., ebenfalls einem Sprößling der Düsseldorfer Schule, höheren Ansprüchen genügen. Einen bedauerlichen Rückschritt lassen die Damenbildnisse von *H. Fenner-Behmer* erkennen, der aus einem begabten Erneuerer des Holbein'schen Stils schnell, wohl in Folge von Massenproduktion, zu einem oberflächlichen Modemaler geworden ist. Ein frisches Talent für die Landschaft, das noch durch keine Schulmeinung verdorben ist, lernten wir in dem Münchener *C. Bößenroth* kennen, der noch imstande ist, das Sonnenlicht auf der Leinwand einzufangen, ohne, wie die Münchener Naturalisten, dabei Hekatomben von Farbentuben zu opfern.

⁂ *Die internationale Kunstausstellung in Berlin* wird nicht am 2. Mai, sondern erst am 3. Mai eröffnet werden, weil am 2. Mai die Festlichkeiten zur 200jährigen Jubelfeier der Akademie beginnen. Sie werden in öffentlichen und internen Festsitzungen, in einem dreitägigen Musikfest und in einer Ausstellung in der Akademie bestehen. Auch werden mehrere Festschriften vorbereitet, darunter eine illustrirte Geschichte der Akademie. Bei dem Wettbewerb um die Medaille sind die Bildhauer Felderhoff, Hidding, Lepcke, Rosse und Schulz unter 38 Konkurrenten mit fünf gleichen Preisen ausgezeichnet worden. Die Entscheidung hängt vom Kaiser ab, der das Protektorat übernommen hat.

Dresden. — In der Secessionisten-Ausstellung von Ernst Arnold's Hofkunsthandlung sind mehrere Arbeiten des Müncheners *W. Volz* aufgestellt. Auch sonst weist die Ausstellung zur Zeit interessante Arbeiten von Jakob Maris, Heilbut, Hörmann u. a. auf. Für die nächste Zeit bereitet die Kunsthandlung eine umfangreiche Ausstellung von Arbeiten des bekannten französischen Künstlers Raffaëlli vor.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⁂ *In der ersten diesjährigen Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler* wurden die Vorstandwahlen vorgenommen. Danach besteht der Vorstand aus folgenden Personen: Professor *Ernst Koerner*, I. Vorsitzender, *K. Hoffacker*, II. Vorsitzender, *Ernst Hausmann*, I. Schriftführer, Dr. *H. Seeger*, II. Schriftführer, Professor *F. Schwenke*, I. Säckelmeister, *Richard Rusche*, II. Säckelmeister, und *Hans Dahl*, Archivar.

— Das vorjährige *Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft in Berlin* nahm unter äußerst zahlreicher Beteiligung von Gästen und Mitgliedern — unter jenen befand sich der griechische Gesandte, Herr *Rhangabé* Exc. — einen sehr anregenden Verlauf. Die mit einer schönen farbigen Tafel ausgestattete Festschrift: „Eine attische Lekythos des Berliner Museums, von Franz Winter" war schon vor dem Feste den Mitgliedern zugegangen, die Gäste erhielten sie am Festabend selbst. Reichen Schmuck von Bildern und Karten zeigte der Saal. Am meisten fesselten die Blicke die prächtigen Photographieen des Silberfundes von Bosco Reale, die in zuvorkommender Freundlichkeit die Herren Baron *Edmund von Rothschild* und *Héron de Villefosse* aus Paris der Gesellschaft für diesen Abend zur Verfügung gestellt hatten; die jüngst fertiggestellten Originalaufnahmeblätter aus dem großen Kartenwerke von Attika, aufgenommen von den Herren Hauptmann *Stengel* und Premierlieutenant *Kaupert*, waren von Herrn Geheimrat Dr. *Kaupert* ausgehängt worden; das Kunstgewerbemuseum endlich hatte die meisterhaften, von *Alexander Kips* gemalten Kopieen pompejanischer Wanddekorationen für den Vortrag des Herrn *Puchstein* hergeliehen, der auch durch zahlreiche Aquarelle von der Hand des Herrn Baumeisters Dr. *Koldewey* veranschaulicht wurde. Außerdem war ausgestellt das neue, staunenswert genaue Modell der Akropolis des Bildhauers Herrn *Walger* und eine Reihe von Thongeräten, die Herr Dr. *A. Körte* in einem Tumulus bei Bos-öjük in Phrygien gefunden hatte. Der erste Vorsitzende, Herr *Curtius* Exc., eröffnete nach einer Erinnerung an Eduard Gerhard's hundertsten Geburtstag (29. November) die Reihe der Vorträge mit einer Darlegung der Verhältnisse Olympia's in römischer Zeit; Herr *Puchstein* folgte mit einem Vortrage über die Darstellung von Bühnenfronten in der pompejanischen Wanddekoration; sodann besprach Herr *Winter* an der Hand der erwähnten Photographieen die Hauptstücke des Silberschatzes von Bosco Reale und zum Schluss machte Herr *Körte* Mitteilungen von seiner Entdeckung einer Stätte trojanischer Kultur bei Bos-öjük in Phrygien. An die Vorträge schloss sich ein Abendessen, bei dem Herr Wirkl. Geh. Rat Dr. *Schöne* in Vertretung des ersten Vorsitzenden, der sich für die Tafel hatte entschuldigen lassen, den Kaisertoast ausbrachte.

KUNSTHISTORISCHES.

Das jüngste Gericht der Wiener Akademie. Dass das allgemein als ein Hauptwerk des Hieronymus Bosch geltende Triptychon der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (579—581) wirklich von der Hand dieses Meisters sein sollte, war mir seit langem mehr als zweifelhaft. Ein Vergleich mit den beiden bezeichneten und sicher echten Triptychen, die neuerdings aus den Depots der kais. Gemäldegalerie hervorgeholt worden sind, ergiebt, dass auch hier —

wie in so vielen anderen Fällen — der Gegenstand der Darstellung zu jener Zuschreibung verführt hat. Außerdem glaubte man in dem Buchstaben, der auf der Messerklinge rechts im Vordergrunde des Mittelbildes angebracht ist, den Anfangsbuchstaben des Namens Bosch zu erkennen. Nun ist aber dieses sicher kein B, sondern eine ganz gewöhnliche Form des M, wie sie sich genau gleich z. B auf einem Stich des Meisters E. S. (Jahrb. der preuß. Kunstsamml. XI, 81) wiederfindet. Der Buchstabe führt uns auf die naheliegende Vermutung, der Maler des Bildes könnte mit *Jan Mandijn* identisch sein, der nach Van Mander „seer op zijn Jeronimus Bos fraey was van ghespoock en drollerije". Jan Mandijn, 1500 (wahrscheinlich in Haarlem) geboren, war in Antwerpen thätig, wo er in den Jahren 1530—1557 Lehrlinge, darunter 1550 Gillis Mostaert und 1557 Barth. Spranger, aufnahm. (Van den Branden, Gesch. der Antwerp'sche Schilderschool, 1883, S. 159.) Der Charakter der Gemälde des Triptychons widerspricht nun nicht einer Zuteilung derselben an die Antwerpener Schule, deren Einfluss man besonders in den Grisaillen der Außenseite der Flügel bemerkt. Daneben fallen einige Ähnlichkeiten mit den Werken des Herri Bles, der gewiss auch zeitweise in Antwerpen thätig war, auf, ohne dass man diesem einen Anteil an den weitläufigen, trüben, etwas monotonen Landschaften einräumen möchte. Ein Vergleich mit dem einzigen beglaubigten Werke des Jan Mandijn, der mit vollem Namen bezeichneten Versuchung des h. Antonius beim Princ. Corsini in Florenz (Bode im Cicerone 6. Aufl. 652 d), würde hier entscheidend sein; leider konnte ich bei meinem letzten Aufenthalt in Florenz dieses Bild nicht sehen.

Wien, November 1895. *GUSTAV GLÜCK.*

VERMISCHTES.

*** *Die Kaiserin Friedrich* hat das Protektorat über den Verein für Originalradirung in Berlin aus Anlass seines fünfzigjährigen Bestehens übernommen.

Das Kunstgewerbemuseum in Berlin veranstaltet in den Monaten Januar bis März 1896 die nachstehenden Vorlesungen: a) Über Formenlehre für Möbeltischler hält Herr Direktor Dr. *P. Jessen* zehn Vorträge, Montag Abends 8½—9½ Uhr, Beginn: Montag, den 13. Januar 1896; b) über Kunsttöpferei im Altertum hält Herr Dr. *Franz Winter* zehn Vorträge, Donnerstag Abends 8½—9½ Uhr, Beginn: Donnerstag, den 16. Januar 1896; c) über Wandmalerei vom Altertum bis zur Gegenwart hält Herr Dr. *Friedrich Back* zehn Vorträge, Freitag Abends 8½—9½ Uhr, Beginn: Freitag, den 17. Januar 1896. Die Vorlesungen finden im Hörsaal des Museums statt, der Zutritt ist unentgeltlich.

Düsseldorf. Ein neues Bild *Eduard v. Gebhardt's* bedeutet für die Düsseldorfer Kunst stets ein Ereignis, denn er ist ihr hervorragendster Vertreter. Sein jetziges Bild stellt den „zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel" will sagen „im mittelalterlichen Bibliothekzimmer" dar, denn Gebhardt führt uns, wie jedermann weiß, das Leben des morgenländischen Religionsstifters im Gewande des 15. Jahrhunderts vor. — Zu allen Zeiten und in allen Landen ist es Sitte der Künstler gewesen, die heiligen Legenden Zeit und Land anzupassen, eine wertvolle Folge der ungetrübten Naivetät damaliger Geschlechter. Nur unser unpersönliches, exaktes Jahrhundert hat bis kurz vor Thorschluss davon eine Ausnahme gemacht, — bis Gebhardt und Uhde kamen, zwei originalitäthungrige Neuerer: Jener, kein moderner Mensch (im Sinne der vibrationsbedürftigen, komplizirten Seelenkünstler, genannt Neuidealisten), doch ein großer Künstler, fühlte sich zu sehr mit den deutschen und holländischen Meistern des 15. Jahrhunders verwandt, um nicht ihr Epigone zu werden; dieser, ein Kind der neuen Zeit, löste in seinen Bildern jene brennende Gegenwartsfrage, den altruistischen Zeitgedanken aus, das Evangelium der „Liebe" predigend. Dennoch fand Uhde nur geringen Beifall und Gebhardt, der weit weniger auf neuen Bahnen wandelte, die allgemeinere Anerkennung, indem Uhde's Milieu-Auffassung das Empfinden befremdete. Aber Uhde ist und wird von diesen beiden Kunstpionieren der dauernd wertvollere bleiben, denn Gebhardt's Kunst fehlt, weil sie nur eine kluge Abschrift einer vergangenen Epoche ist, der Pulsschlag unserer Zeit. Sie wird nie ein Blatt im Kulturgeschichtebuch der Jahrhundertswende sein, das kommenden Geschlechtern von unserm Empfinden beredt erzählt. Zwei andern Bibelmalerrichtungen ist dies vorbehalten: Uhde und jenen, nach unbefleckter Schönheit ringenden Träumern, deren neo-katholische Sehnsuchtswünsche sich im Stile Burne-Jones' und Puvis de Chavannes' äußern. — Abgesehen von dieser kulturgeschichtlichen Wertminderheit ist Gebhardt's neues Bild selbstverständlich wieder ein Kunstwerk ersten Ranges. Es ist kaum denkbar, eine Anzahl Gelehrter in schwarzen pelzverbrämten Talaren, einem Knaben zuhörend, voll feinerer natürlicherer Charakteristik zu gestalten, als es hier geschehen ist. Für mein Empfinden sieht der Jesusknabe, gelinde gesagt, ein wenig ‚beschränkt' aus, doch der Typus scheint mir Absicht; was Gebhardt mit ihm sagen will, zu enträtseln, würde mich hier zu weit führen. *SCURATOW.*

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. — Am 20. Januar gelangt durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner, Nürnbergerstr. 44, die hinterlassene Kunstsammlung des Generallieutenant *von Blumröder* zur Versteigerung. Der Katalog umfasst 2578 Nummern und weist eine reiche Porträtsammlung, Kupferstiche und Radirungen, dabei ein Werk D. Chodowiecki's, Handzeichnungen u. a. m. auf. Besonders erwähnenswert sind: „Herzog von Weimar und Goethe beim Schachspiel" und „Amor auf einem Löwen reitend"; beides Handzeichnungen von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

Berichtigung. In der Kunstchronik lfd. Jahrg. Nr. 10 Sp. 154 Zeile 2 von unten lies *Tierstudien* statt Freistudien.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Liefg. 3.

Tafel 17 u. 18. Anbau zum Landhaus Nymanns b. Crawley (England); erbaut von Prof. A. Messel in Berlin. — Tafel 19. Entwurf zu einem Börsen- und Handelskammergebäude für Mailand von Chiodera & Tschudy, Architekten in Zürich — Tafel 20. Fenstermotive von Privathäusern in Nürnberg, aufgenommen von F. Walther daselbst. — Tafel 21. Wohnhaus Lohe in Düsseldorf; erbaut von Baurat Otto March in Charlottenburg. — Tafel 22 Saal im Schlosse zu Muskau; erbaut von Prof. Gabr. Seidl in München. — Tafel 23. Restaurant Bachner in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Tafel 24. Westansicht der St. Annenkirche in Danzig; aufgenommen vom Reg.-Baumeister Cuny in Thorn

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 8.

Max Schmidt. Vom Herausgeber. — Neujahrskarten — Zwei Porträtausstellungen in New York. Von P. Hann

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



Dieser Nummer liegt ein Prospekt von Schleicher & Schüll in Düren bei.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58 — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 13. 23. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DES DÜSSELDORFER KÜNSTLERKLUBS „ST. LUKAS“.

Alljährlich im Dezember veranstaltet der Künstlerklub „St. Lukas“ in den oberen Räumen des Schulteschen Salons seine Separat-Ausstellung. Er ist eine Vereinigung der hervorragendsten Mitglieder der Düsseldorfer Secession und giebt augenblicklich das Beste, was die Kunst-Jugend der Stadt zu geben vermag; denn die kleine Elite hat Solche, die hier das Mittelmaß ausmachen, nicht in ihre Reihen gelassen. Der Besuch der Ausstellung ist daher der ungetrübteste Genuss, den man vom Düsseldorfer Kunstschaffen empfangen kann und die Existenz des „St. Lukas-Klubs“ eine ebenso erfreuliche wie notwendige Erscheinung.

Man redet augenblicklich wieder viel von einer Vereinigung der entzwisteten Parteien, hier sowohl als auch in Berlin und München, — ich kann mich dafür nicht begeistern. Nur die strengste Sonderung und strengste Jury kann die Ausstellungen beider Parteien zu reinem Genuß erheben, wie die einzelnen Werke zur entsprechenden Geltung bringen. Im andern Falle müsste ein schier unerschwinglicher Saalüberfluss zur Verfügung stehen, um auf diesem Wege eine siebfeine Sonderung durchzuführen, — dann wäre selbst völlige Jury-Losigkeit ebenso interessant, wie am Platze. Da dies Vermögen jedoch vorläufig in unabsehbarer Ferne liegt, müssen strengste Scheidung und Jury das Ihre thun, um Kunstwerk und Künstlern gerecht zu werden. Eine Erfolgprobe dieses Verfahrens ist hier der in geschlossener Reihe vorgehende „St. Lukas-Klub“.

Eine dünne, glitzernde Perlenkette, hängen seine Bilder an den Wänden und bieten einen lockenden Anblick; ob die Perlen alle echt sind, will ich vorläufig dahingestellt sein lassen, doch sie funkeln und glitzern und bemühen sich echt zu sein, und der gute Wille macht einem hier immerhin schon Freude.

Wenn man einen Überblick über das junge Düsseldorf wirft, so scheint es, dass *Arthur Kampf* unter den Figurenmalern sein hervorragendster Vertreter ist. Sein bedeutendes, vorzüglich geschultes Können gleicht alle andern hier vorhandenen Eigenschaften aus; leider fehlt ihm, wie seinem Lehrer etwas, das künstlerisch Tiefe, Vornehme, Geistschaffende. Daher wirkt seine Kunst manchmal da, wo er ihr nicht das goldverbrämte Mäntelchen der Historie umhängt, sondern ins alltägliche Leben, oder, wie neuerdings, sogar zur Symbolik greift, etwas platt und trivial. Das naturalistische Sujet scheint eine gute Feuerprobe für die Tiefe eines Künstlers zu sein. Es ist weit schwieriger, in ihm sich als Persönlichkeit zu behaupten, als das Fehlen einer solchen unter dem Rauschgold moderner Romantik zu verstecken leicht ist. Kampf irrte unsicher von einem zum andern, das Beste was er thun kann, ist, beim Historienbild zu bleiben, um an ihm sein hervorragendes Können zu zeigen und würdig auszuüben.

Weitaus den größten Ehrgeiz, modern zu sein, und das größte Verständnis und die größte Liebe für die neu-idealistischen Strömungen der modernen Kunst zeigt *Willy Spatz*. Ihm haben es die englischen Neu-Prae-Rafaeliten angethan. Leider scheint es, als ob dies Verständnis ihm fast zum Verhängnis geworden, das Vermögen seiner Ursprünglichkeit gewaltsam in das Prokrustesbett seiner Wünsche dehnend; denn seine Kunst scheint manchmal zu wenig auf Erlebtem, auf Naturstudium zu beruhen. Sind Figuren und Kolorit nur eine Kondensation nebelhafter Phantasieerscheinungen, so werden nur Marionetten der Retorte entschlüpfen. Ohne die strengsten Naturstudien ist keine Kunst haltbar. Diese

Studien jedoch sollen sich nicht auf die durch das Auge geschauten photographischen Details des Äußeren beziehen, sondern ein intuitives Erfassen des Wesens der Dinge sein. So erhält die Kunst das psychologische, das ewig moderne Element.

Dies Verfahren vermisst man ein wenig bei Spatz. Doch er ist ein aufrichtiger, ernster Künstler, der unsere Nerven, wo er seine eigene Melodie anschlägt, schon in Schwingung zu bringen vermag. Das Lied vom Weibe ist des Malers mit Vorliebe gepflegtes Thema. Aber er ist kein Erotiker und daher ist sein Weib weder die venus genetrix des Gabriel Max, noch jener, das Sexuelle überwunden habende astrale Weibtypus, den *Fernand Khnopff* und *Burne-Jones* gestalten. Sein Weib ist die reine Jungfrau, in der das Geschlecht noch latent liegt; und wenn er eine Stufe weiter, zur Mutter geht, so ist auch sie kein Weib als Geschlechtstypus, sondern nur die Verkörperung der Liebe zum Kind. Dies Lied vom Weibe ist Spatz' Leitmotiv, es kehrt immer wieder. Die biblischen Motive, aus denen er ihn jeweilig entwickelt, sind rein nebensächlich.

Mitten zwischen der alten und dieser neuen Romantik steht *Alexander Frenz.* Ihm wäre mehr Vertiefung zu wünschen, und eine Dosis der soliden Sachlichkeit Arthur Kampf's käme ihm sehr zu statten. Seine skizzenhaften Entwürfe sind oft von lockendem Reiz, großen Ausführungen gegenüber hat man meist die Empfindung des Unvollkommnen: die Idee ist da, oft gut; der angeschlagene Farbenton auch gut, doch fehlt es sowohl an der nötigen Vertiefung der Idee wie der für Frenz erforderlichen Durchführung des Technischen. So auch diesmal sein Bild, „der Jüngling am Scheideweg". Rechts mahnt tauben Ohren die Sendbotin der Askese, links zieht magnetisch das Auge an die schwüle Sinnenglut des Lebens. Das Bild vereinigt die angeführten Mängel.

Eine der originellsten Erscheinungen, nicht nur des jungen Düsseldorf, sondern der modernen Malerei überhaupt, ist entschieden *Gerhard Janssen.* In einer Zeit, der man nach Überwindung des Naturalismus sich in oft recht anämischer Mondschein-Romantik ergeht, macht er das Gebiet der tendenziösen Armeleute-Malerei von einst zu einem Ostade'schen Schöpfungsfeld, einen grandiosen Humor anschlagend, dem man zu Zeiten gern sein Auge leiht; dauernd lässt sich bekanntlich keine Speise genießen. Seine Scenen betrunkener musizirender Proletarier sind wahre Kabinettstücke.

Die Düsseldorfer Landschafterschule, heute reicher vertreten als die Figurenmalerei, erhebt sich im allgemeinen nicht über deren Niveau; respektable Tüchtigkeit ist auch hier die hervorzuhebende Eigenschaft. Man hat gelernt, die Natur unter den neuen Licht- und Gefühlswerten zu schauen und versteht, sie nach den Rezepten der bekannten Bahnbrecher wiederzugeben. Das Oberhaupt der jungen Schule ist *Olaf Jernberg.* Er, auch außerhalb Düsseldorf bekannt und geschätzt, giebt neben einigen kleinen Perlen ein großes Bild, „Feldpartie im Juni", das eine gewisse Unruhe nicht überwindet. Es ist überhaupt Jernberg's starke Seite nicht, den Sommer zu malen. Ich habe noch keine Sommerlandschaft von ihm gesehen, die sich seinen kostbaren Vorfrühlingsbildern gleichstellen ließe. Jernberg's Jahreszeit ist der Monat März und der November, wenn das Laub schon wieder von den Bäumen ist Darin liegt gewiss eine Einseitigkeit, doch kann man schon damit zufrieden sein. Auch die Schneelandschaft vermag er geschickt wiederzugeben. Die Vorliebe und das vorzügliche Auffassungsvermögen dieser Jahreszeiten scheinen begünstigende Eigenschaften, seine Rasse zu sein, denn sie birgt jene lyrische Psychologie, die den modernen schwedischen Dichter so hervorragend kennzeichnet.

Die übrigen Landschafter, *Eugen Kampf, Liesegang, Hermanns, Herzog, Wendling,* schaffen alle aus denselben Bedingungen und leisten, wenn auch nicht Jernberg Ebenbürtiges, so doch durchweg Tüchtiges, das Beste, das augenblicklich die Landschaft hier zu bieten vermag.

Solches sind die Leistungen des „St. Lukas-Klub", somit die des repräsentativen jungen Düsseldorf überhaupt. Bei ihrer Lage kann man sich des Gefühls nicht erwehren, als sei bis auf weiteres nun wieder ein Stillstand in die junge Kunst Düsseldorfs getreten, nachdem sie durch die Transfusion des neuen Geistes einen beachtenswerten Aufschwung erlebt. Man vermisst unter ihr eine souveräne werbeschaffende Kraft. Die Kunst ist überall in einen Standpunkt des ruhigen Schaffens eingetreten, Sturm und Drang sind vorüber, das gegebene Losungswort ist längst in aller Mund und wer es vermag, schafft nach ihm so gut er kann. Düsseldorf scheint, da es eben in Deutschland nur die dritte im Bunde ist, nie über einen gewissen Grad hinaus zu können, es wird immer Provinz bleiben. *SCURATOW.*

GOETHE-KOMMENTARE ZUR KUNST UND KUNSTGESCHICHTE. [1])

Wir erfreuen uns keines besonderen Reichtums an guten Erläuterungsschriften zu unserem größten Autor. In den unten angegebenen drei Bänden der Kürschnerschen National-Litteratur wird die Lücke hinsichtlich der Schriften Goethe's, die sich auf Kunst und Kunstgeschichte beziehen, in musterhafter Weise ausgefüllt. Das konnte nicht gut anders geschehen als durch Arbeitsteilung, bei der Dr. Witkowski die litterarische und philologische, Dr. Meyer die historische und artistische Arbeitshälfte übernahm. Die Übereinstimmung der beiden

1) Deutsche National-Litteratur, herausgegeben von *Joseph Kürschner.* Goethe's Werke, 27., 28. und 30. Teil, herausgegeben von Dr. *Alfred Gotthold Meyer* und Dr. *Georg Witkowski.* Stuttgart, Union (Deutsche Verlagsgesellschaft). 8.

Autoren in Ansichten und Behandlungsweise stellt sich als eine so vollkommene heraus, dass ihre Beiträge zu einem durchaus einheitlichen Ganzen zusammenfließen. Zunächst erhalten die drei Bände sehr gehaltvolle Einleitungen zu den betreffenden Schriften Goethe's. Es werden darin die Grundlagen geschildert, auf welchen Goethe's Arbeiten beruhen, die Beziehungen derselben zu seinem sonstigen Schaffen dargelegt, die Entstehungsdaten der Schriften festgestellt, die Urteile der Zeitgenossen und der späteren Kritiker über Goethe's Wirken vorgeführt und so dem Leser alle Bedingungen dargeboten, welche ihm die eigene Beurteilung erleichtern können. Außerdem ist der Text von Fußnoten sprachlichen und sachlichen Inhalts begleitet, welche eine reiche Fülle kunstgeschichtlichen und archäologischen Details zur Erläuterung der Worte Goethe's beibringen.

Der erste Band (Teil 27, in der Gesamtfolge 108) enthält Goethe's „Winckelmann“ und „Philipp Hackert“, nebst einer Anzahl von Reden und Ansprachen, die wir hier außer Acht lassen dürfen. Die Bearbeitung des „Winckelmann“ rückt diese monumentale Schrift Goethe's wieder einmal in die hellste Beleuchtung, die ihr gerade durch das klassische Werk Justi's am wenigsten geschmälert wird. Beide ergänzen sich vielmehr in der wundervollsten Weise. Unsere Bearbeiter stellen fest, dass Goethe's Aufsatz in der Entwicklung der stattlichen Winckelmann-Litteratur einen Markstein bildet. Er ist zugleich ein Muster der biographischen Darstellung heroischen Stils. — Eine ganz eigene Bedeutung beansprucht Goethe's biographische Arbeit über Philipp Hackert. Sie ist bekanntlich auf Grundlage einer von dem Künstler selbst herrührenden Skizze entworfen, kann aber bei der verhältnismäßig wenig hervorragenden Persönlichkeit des Malers und bei dem Mangel an bedeutenden Erscheinungen in dessen nächster Umgebung in meritorischer Hinsicht kaum auf ein nachhaltiges Interesse der Lesewelt Anspruch machen. Das Interesse belebt sich erst, wenn wir uns der Schrift unter dem Gesichtpunkte von Goethe's eigener Biographie nähern. Die Bearbeiter sagen in dieser Beziehung über den „Hackert“: „Er reiht sich in die Zahl der Vorarbeiten zu „Dichtung und Wahrheit“ ein, und erhält so eine nicht unwichtige Stellung in der Geschichte der Werke Goethe's dessen innerstes Wesen sonst in ihm nur durch die Pietät gegen den verstorbenen Freund zum Vorschein kommt. Ihr vor allem haben wir diese Arbeit zu verdanken.“

Von Goethe's „Benvenuto Cellini“, der den Inhalt des zweiten Bandes bildet (Teil 28, in der Gesamtfolge 109) war bereits in unserem „Kunstgewerbeblatt“ die Rede. Hier sei dazu vor allem nachgetragen, dass diese Arbeit bei weitem die wichtigste der in die Kunstwissenschaft einschlägigen Leistungen Goethe's aus seiner zweiten Lebenshälfte ist. Der „Anhang“ zum „Cellini“ enthält in der meisterhaften Charakteristik der florentinischen Kunst eine Skizze der gesamten Kultur der Renaissance, als deren Repräsentanten der Autor mit Recht Benvenuto hinstellt. Der zu allem geschickte, alles wagende, vor nichts Menschlichem zurückbebende, „seinen Maßstab in sich selber tragende“ Mensch hat den Dichter des „Faust“ an dem florentinischen Meister gefesselt. Das Bild, das er uns von ihm entwirft, ist einer der ersten, tief in das Wesen der damaligen Zeit eindringenden Beiträge zur modernen Kunstgeschichte. Und noch in weit höherem Grade als von der Biographie Hackert's gilt es von derjenigen Cellini's, dass sie auf Goethe vorbildlich gewirkt hat bei der Abfassung seines eigenen Lebens. Alle diese Gesichtspunkte werden von den Herausgebern in der Einleitung ausführlich dargelegt und in dem Abschnitt über die Entstehung von Goethe's Cellini-Buch namentlich über den Anteil Heinrich Meyer's an demselben, sowie auch über die Stellung Schiller's zum „Cellini“ viele höchst dankenswerte Aufschlüsse gegeben.

Der dritte Band (Teil 30, in der Gesamtfolge 111) ist der stofflich mannigfaltigste und umfangreichste von den dreien. Er enthält die stattliche Anzahl der kleineren Aufsätze Goethe's über bildende Kunst und Theater, und zwar in chronologischer Anordnung. Es ergeben sich dabei acht Gruppen: 1) die Aufsätze aus dem „Teutschen Merkur“ (1789), 2) Goethe's Beiträge zu den „Propyläen“ (1798—1800), 3) die Preisausschreiben und Kunstausstellungsberichte der Weimarischen Kunstfreunde (1799 bis 1807), 4) die Aufsätze aus der „Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung“ (1804—1809), 5) Verschiedenes aus den Jahren 1810—1816, 6) die Artikel „Aus Kunst und Altertum“ (1817—1832), 7) Vermischtes aus den Jahren 1829—1831), und 8) eine Anzahl von Aufsätzen „Aus dem Nachlass“. Um die Übersicht über den Inhalt dieser Menge kleiner Arbeiten Goethe's zu erleichtern, ist ein systematisches Verzeichnis beigefügt, in welchem die Aufsätze nach sachlichen Rubriken geordnet erscheinen. Die hauptsächlichen derselben sind: Allgemeines, Ästhetik; Malerei; Graphische Künste; Skulptur; Baukunst; Kunstgewerbe; Technik. Man sieht beim Durchblättern des Inhalts der einzelnen Abschnitte, wie weitverzweigt die litterarische Thätigkeit war, welche Goethe namentlich in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens den bildenden Künsten, ihrer Entwicklung und Förderung entgegenbrachte.

Verglichen mit dem von Strehlke herausgegebenen 28. Bande der Hempel'schen Goethe-Ausgabe, weist die vorliegende, vornehmlich auf Grund der Arbeit von Paul Weizsäcker über Heinr. Meyer, im Ganzen 19 Aufsätze weniger auf, die sich als Arbeiten Meyer's ergeben haben. Diesen Verminderungen stehen aber beträchtliche Vermehrungen des Inhalts gegenüber, welche im Verzeichnis durch Sternchen bezeichnet sind. Bei einigen derselben und bei manchen anderen ist das Maß von Goethe's Anteil an der Arbeit noch nicht ganz ge-

nau bestimmbar. Die Sache liegt hier, wie schon Strehlke und O. Harnack bemerkt haben, ähnlich wie bei den „Xenien“: aus der Gemeinsamkeit der Arbeit Goethe's und Meyer's erwächst den Herausgebern oft eine kaum lösbare Aufgabe. Nach der Prüfung des von Meyer und Witkowski Aufgenommenen glauben wir jedoch sicher zu sein, darin nichts vor uns zu haben, an dem nicht „Goethen der Hauptanteil zufiele“.

Auch die in dem dritten Bande vereinigten kleineren Aufsätze sind wertvoll als biographische Zeugnisse. Und gerade in der chronologischen Reihenfolge gewähren sie uns den lebendigsten Einblick in das leidenschaftliche Interesse, welches Goethe zeitlebens der Kunst und den Künstlern entgegenbrachte. Dazu kommt aber der Wert dieser Arbeiten für die Geschichte der Kunstforschung und Kunstbetrachtung. Die von Dr. Meyer herrührenden Abschnitte I—III der „Einleitung“ zu dem dritten Bande bieten zur Beurteilung desselben das reichste Material. Sie ergänzen u. a. für die späteren Lebensjahre in manchen Punkten dasjenige, was Volbehr kürzlich in seinem Buch über „Goethe und die bildende Kunst“ mit speciellem Bezug auf Goethe's frühere Zeit in dankenswerter Weise zusammengefasst hat. Sie erörtern aufs gründlichste die Stellung Goethe's und Heinrich Meyer's zu den philosophischen und archäologischen Studien ihrer Zeit, zu den wechselnden Strömungen der lebenden Kunst wie zu den Systemen und Schlagworten der Forscher und Kritiker. Sie führen uns schließlich zu der Erkenntnis, dass den hier vereinigten kleinen Schriften Goethe's ein hoher Rang einzuräumen ist, „selbst zwischen den Werken Winckelmann's und C. F. von Rumohr's“.

Zum erstenmal sind Goethe's kunsthistorische Schriften von fachwissenschaftlicher Seite in dieser Weise kommentirt und eingeführt worden. Das Ergebnis ist ein frisches Blatt mehr an dem Ruhmeskranze des Unsterblichen; es ist zugleich eine köstliche Gabe für die deutsche Leserwelt. Sie wird bei derselben gewiss um so leichter Eingang finden, als dem Kunsthistoriker ja der Litterarhistoriker sich beigesellt hat, dessen mühevolle Arbeit die subtilen Beiträge des Genossen stützt und erläutert. Wir wünschten allen Teilen von Goethe's geistiger Hinterlassenschaft ein solches Zusammenwirken ebenbürtiger Kräfte! Ihr Fortwirken im Leben der Nation würde dadurch mächtig gefördert werden.

C. v. L.

EIN STÄDELKALENDER.

Das Städel'sche Kunstinstitut zu Frankfurt hat lange nichts Erfreuliches von sich hören lassen, soweit es sich um eigne Leistungen handelt, die durch die Anstalt veranlaßt oder in ihr geschaffen worden wären. Die Kunstschule schien vor einigen Jahren einen neuen Aufschwung zu nehmen; allein die gesunde Regung verlor sich bald wieder, und eine neue Lehrweise gewann die Oberhand: es sollte nicht mehr von unten nach oben gelehrt und gelernt werden, so dass die Schüler allmählich zu Künstlern aufstiegen, sondern von oben nach unten: es sollten zu den „Meisterateliers“, die nun nur allein noch des Unterrichtes wallten sollten, nur noch Künstler zugelassen werden, die schon etwas leisten könnten und hier nur den letzten Schliff zu erhalten hätten. Ein solcher Übergang ist sehr schwer zu machen: zunächst fehlen die Schüler, auf die gerechnet wird, und man wird sich zunächst mit den bisherigen lernenden Kräften begnügen müssen. Aber auch die „Meister“ sind nicht ohne weiteres da, die andere als die heimischen Schüler anzuziehen vermöchten: dazu bedarf es Meister ersten Ranges, deren Name nicht nur in Frankfurt, sondern in ganz Deutschland einen guten und unbestrittenen Klang hat. Bis das erreicht wird, bedarf es einer Übergangszeit; um so erfreulicher ist es, dass bereits ein entscheidender Schritt gemacht worden ist. Als *Bernhard Mannfeld* vor einiger Zeit hierher kam, um die Reihe seiner dekorativen Blätter zu vermehren — wir erwähnen hier besonders die Ansicht von Frankfurt, die, von Sachsenhausen aus genommen, den Dom, den Rautenturm, das Mainufer und den Main selbst und das reiche Leben an dieser Stelle mit gewohnter Kraft der Wirkung zeigt — da war es von der Administration des Städel'schen Institutes ein guter Gedanke, Mannfeld als Leiter eines Meisterateliers an das Institut und die Stadt vorläufig zu fesseln. Schon nach kurzer Zeit gelang es Mannfeld, tüchtigen Kräften, die sich an ihn anzuschließen strebten, die rechten Wege zu zeigen, so dass unter seiner Leitung künstlerische Leistungen zu entstehen beginnen, die es wahrscheinlich machen, dass sich hier eine Radirerschule entwickeln kann — vorausgesetzt, dass der Meister ihr erhalten bleibt und dass den jungen künstlerischen Kräften die Energie des Lernenwollens und des Arbeitens erhalten bleibt, wie es sich in dem ersten gemeinschaftlichen Werk sehr erfreulich zeigt. Es ist „Ein Kalender, herausgegeben von Künstlern des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. unter Leitung von *B. Mannfeld*“. Das schöne Werkchen umfasst zwölf Blätter mit je einer Doppelradirung, die durchweg Frankfurter Motive zeigen: die obere Hälfte giebt eine Ansicht aus Frankfurt; in den unteren teilt sich der Raum zwischen dem Kalender und einer zweiten Radirung, die meist in naher Beziehung zu der oberen Zeichnung steht. Da sehen wir (Januar) Alt-Frankfurt bei aufgehender Sonne und unten, dem fast durchgehends festgehaltenen Wintercharakter der Darstellungen entsprechend, den Eislauf, vorn eine elegante Schlittschuhläuferin, deren es freilich im alten Frankfurt keine gegeben hat (von Gustav Kilb), dann (Februar) eine wertvolle Goetheerinnerung, das Willemerhäuschen am Hühnerweg, unten noch einmal von der Gartenseite aus gesehen (von Frl. Frz. Redelsheimer); März: eine andere Goetheerinnerung, die Gerbermühle, und unten der Rück-

weg von da nach der Stadt zu längs dem Main her, ein reizendes Blättchen (von Frl. Frz. Redelsheimer); April: der neue Bahnhof mit seinem Menschengewühl in der Abendzeit, wenn die großen Schnellzüge eintreffen: alle die eilenden Menschen suchen ein ruhiges behagliches Heim. Nicht jeder findet es: der Künstler zeigt uns unten das Haus, in dem er es selbst gefunden hat, eines der interessantesten älteren Häuser und zwar in der Weinfrauenstraße (von B. Mannfeld); Mai: das Cronberger Schloss und unten die Kaiserin Friedrich (von Frl. O. W. Röderstein); Juni: der Rossmarkt, von der Kaiserstraße aus gesehen, einer der schönsten Stadtprospekte aus der neueren Zeit Frankfurts, und unten das in der Nähe befindliche Goethedenkmal, zu dessen Füßen der Geburtstagsschmuck liegt — warum ist das Blatt nicht dem Geburtsmonat August zugeteilt worden? — (von E. Gies); Juli: die Hauptwache und darunter das hinter der Hauptwache stehende Schillerdenkmal — hätte auch richtiger das Novemberblatt werden sollen! (A. B. Söhngen); August: Frankfurt von Sachsenhausen aus: Dom, Rautenturm und Nikolaikirche erheben sich über der Untermainbrücke, deren Zugang landschaftlich frei gestellt ist, der schöneren Wirkung zu Liebe, und unten die malerische Gruppe der drei Türme mit dem eisernen Steg davor (von B. Mannfeld); September: die neue Post und unten das Denkmal Kaiser Wilhelms I. im Posthofe (von A. B. Söhngen); Oktober: der Hühnermarkt mit dem neu errichteten Stoltzedenkmal, die Häuser wie bei der Enthüllung noch geschmückt: hier bilden unten und oben eine Darstellung (A. B. Söhngen); November: Städel'sches Institut und unten die Büste des Stifters (von G. Kilb); Dezember: der Römer zur Weihnachtszeit: oben der Blick vom Römerhöfchen in die mit Tannenbäumen und Lichtern geschmückte Römerhalle, unten der Blick auf die Vorderseite des Römers bei Mondbeleuchtung (von Frl. Frz. Redelsheimer). Als Titelblatt hat G. Kilb den „Jahreswechsel“ dargestellt: das alte Jahr, als Saturn gedacht, eine eindrucksvolle Greisengestalt, flüchtet sich scheu vor dem zur Erdkugel herabsteigenden neuen Jahre, einem etwas dürftig aussehenden Knäbchen mit dem Ölzweige; etwas Wachstum wird den „Kömmling“ recht gut sein — dafür ist es ja auch der erste Januar! Die rechte Stimmung für das Ganze giebt das Vorsatzblatt: „Sylvester“ von B. Mannfeld: eine Kirche mit Kirchhof im Schnee, während darüber aus lichten Wolken der Vollmond scheint und am Himmel die hellen friedlichen Sterne leuchten. Diese sämtlichen Blätter in kleinem Oktav umschließt ein sehr geschmackvoller weißseidener Umschlag mit grünseidenen Bandschleifen, in der Mitte eine kleine Radirung, eine kleine reizvolle Landschaft mit hohem Wartturm von B. Mannfeld. So ist schon beim ersten Außenanblick der Charakter des Ganzen als eines Werkes der Radirkunst unter der Leitung eines trefflichen Meisters dieser Kunst deutlich ausgesprochen

Das schöne Werk existirt bis jetzt nur in fünfzehn Künstlerabzügen. Es ist auch nicht beabsichtigt, es in den Kunsthandel zu geben. Wohl aber würden weitere Abzüge für Liebhaber hergestellt, die bei dem Bureau des Städel'schen Instituts subskribiren müssten; das Exemplar würde etwa zwanzig Mark kommen. Wir begrüßen das Werk aber nicht nur als an und für sich tüchtige und interessante Leistung, sondern auch als ein lebendiges Zeugnis eines neuen Geistes, der in das Stillleben des Städel'schen Institutes eingezogen ist.

VEIT VALENTIN.

BÜCHERSCHAU.

Herman Riegel, Die bildenden Künste. 4. völlig neu bearbeitete Auflage. Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M.

Der Verfasser nennt sein Buch eine „kurzgefasste allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht.“ Wir haben in unserer Litteratur nicht gerade Überfluß an derartigen Werken. Unter den wenigen nahm Riegel's Buch von jeher durch seine ganze Anlage, durch die durchaus originelle Art, in der der gewaltige Stoff durchdacht und behandelt war, die erste Stelle ein. Das Erscheinen einer neuen Auflage ist deshalb mit Freuden zu begrüßen, um so mehr, als die Vorzüge, die das Buch schon in den früheren Auflagen besaß, in dieser noch erheblich gesteigert sind. Es ist innerlich wie äußerlich gewachsen und hat sich so sehr verändert, dass man fast von einem neuen Buche sprechen könnte. Mit großer Lebhaftigkeit und Wärme, oft auch mit etwas scharfer Betonung seiner persönlichen Stellung, namentlich wo es sich um Fragen des modernen Kunstlebens handelt, trägt der Verfasser seine Ansichten vor. Er versteht es, das Interesse des Lesers zu wecken und ihn auch, wo es der Gegenstand verlangt, mit sich fortzureißen. Viel trägt dazu, wie bei dem Gründer des allgemeinen deutschen Sprachvereins fast selbstverständlich ist, die schöne, von entbehrlichen Fremdwörtern freie Sprache bei, an der sich viele unserer Kunsthistoriker ein Beispiel nehmen könnten! So bietet das Buch in gleichem Maße Belehrung und Genuß. Der Verleger hat sich alle Mühe gegeben, ihm ein äußerlich schmuckes Ansehen zu verleihen; so hat er namentlich die Zahl der Abbildungen bedeutend vermehrt und die ungenügenden durch bessere ersetzt. Möge sich das Buch zu den alten Freunden noch recht viele neue erwerben! *E. F.*

Revue internationale des archives des bibliothèques & des musées. Tome Ier, No. 1. Archives, No. Ibis Bibliothèques, No. Iter Musées. Paris, H. Welter, 1895. gr. 8⁰.

Diese von H. Langlois, einem Pariser Universitätsprofessor, dem Pariser Archivar Henri Stein, dem Pariser Bibliothekar Lucien Herz, dem amerikanischen Bibliothekar Justin Winsor, Salomon Reinach, Konservator des National-Museums in Saint-Germain-en-Laye, und Adolfo Venturi, Kunst-Inspektor in Rom, herausgegebene Zeitschrift wird jährlich aus drei Heften zu je drei Abteilungen bestehen und sich eingehender, als es z. B. archäologische oder auch reine Kunst-Zeitschriften können, mit den Erwerbungen, den Inventaren, den Katalogen und den Repertorien der Museen aller Art, — diese Abteilung der Revue kommt ja für uns allein in Betracht, — nicht aber mit dem Personal derselben be-

fassen. Sie soll der Wissenschaft der Museen gewidmet sein, die sogut für sich besteht, wie die der Archive und Bibliotheken, aber bis jetzt keine ihr besonders gewidmete Zeitschrift besitzt, und sie soll regelmäßig einen Originalaufsatz aus der Feder eines Fachmannes bringen, dann in alphabetischer Folge der Länder, Chronik und Vermischtes, über Reglements, Verkäufe, Erwerbungen und allerhand Neuigkeiten, und endlich im dritten Abschnitt Bibliographie, d. h. Bücheranzeigen, eine Bibliographie rétrospective, worunter zu verstehen die Angabe von Museen betreffenden Aufsätzen in Zeitschriften, und die Anzeige von Katalogen, Büchern und Journalartikeln. So enthält denn diese erste Nummer einen Aufsatz von S. Reinach: La Muséographie en 1895, dazu Chronik und Vermischtes und zuletzt in der Bibliographie rétrospective des périodiques was an Aufsätzen über Kunstsammlungen sich findet in den Archives historiques, artistiques et littéraires, der Revista de archivos, bibliotecas y museos, die eigentlich denselben Plan hatte, wie unsere Revue, den Archives des missions, der Revue des deux Mondes und der Revue universelle des arts. Den Schluss des Heftes macht der Abschnitt Inventare, Kataloge und summarisch angezeigte Publikationen. Für alle Sammler und solche, die mit Sammlungen zu thun haben, scheint die neue Revue ein wertwolles Hilfsmittel werden zu sollen. Mit dem Versuche der Bibliographie rétrospective dürfte sie bis jetzt ganz vereinzelt dastehen und sie wird manchen vergrabenen Schatz an's Tageslicht fördern; aber ob die gewählte Form, den Inhalt der Nummern der einzelnen Journale in chronologischer Folge und mit fortlaufendem Satze aufzuführen die richtige, für den, den es angeht, angenehme ist, mag man dahingestellt sein lassen. Vielleicht ließen sich die den Inhalt hauptsächlich kennzeichnenden Worte gesperrt oder fett setzen, sodass der Leser nicht gezwungen ist, tausende von Worten zu lesen, die ihn gar nicht interessiren.

* *Fr. v. Boetticher's* „Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts“ (Dresden, Boetticher) sind mit der kürzlich erschienenen zweiten Hälfte des ersten Bandes bis zu dem Schlagworte Mayer vorgerückt. Wir haben bereits vor vier Jahren, nach dem Erscheinen der ersten Hälfte des Bandes, auf dieses brauchbare lexikalische Hilfsmittel hingewiesen und wollen nicht verabsäumen, dasselbe der Beachtung der kunstfreundlichen Leser wiederholt zu empfehlen. Sein Hauptunterschied von andern ähnlichen Nachschlagebüchern besteht in der Aufzählung der Werke der Künstler, die in solcher Vollständigkeit von keinem neueren Malerlexikon in deutscher Sprache geboten werden. Bei jedem Bilde ist der Verbleib oder die Ausstellung, auf der dasselbe erschien, in Kürze angemerkt. Dazu kommen biographische Daten über die Meister in gedrängtester Fassung. Der neue Halbband enthält am Schluss eine Anzahl von Nachträgen und Berichtigungen zu der ersten Bandhälfte.

NEKROLOGE.

*** *Der Geheime Regierungsrat Robert Dohme*, der Direktor des Hohenzollernmuseums in Berlin, ist daselbst am 16. Januar im 79. Lebensjahre gestorben. Er war der Vater des vor zwei Jahren verstorbenen Kunstgelehrten Robert Dohme, unseres langjährigen Mitarbeiters.

*** *Der Genre- und Landschaftsmaler Prof. Philipp Rumpf,* ein Schüler von Heinrich Rustige, ist am 15. Januar in Frankfurt a. M. im Alter von 74 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Maler Max Liebermann* in Berlin hat das Ritterkreuz des Ordens der Ehrenlegion erhalten.

*** *Zum Präsidenten der Münchener Künstlergenossenschaft* ist an Stelle des Professors E. von Stieler der Landschaftsmaler *Hugo Bürgel* gewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

Preisausschreiben. Die „Biographischen Blätter“, Zeitschrift für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung, unter Mitwirkung von Gelehrten ersten Ranges herausgegeben von Dr. *Anton Bettelheim*, schreiben folgende zwei Preise aus: 1. den Preis von 100 M. für einen in den Rahmen der „B. Bl.“ passenden biographischen Aufsatz im Umfang von 4—20 Seiten der „B. Bl.“, der einem deutschen Charakter unseres Jahrhunderts gewidmet ist und in künstlerischer Darstellung ein rundes Lebensbild eines Fürsten, Staatsmannes, Denkers, Entdeckers, Soldaten, Dichters, Künstlers oder Gelehrten geben soll. Unter übrigens gleichen Umständen erhalten Charakteristiken von Kaiser Wilhelm I., Papst Leo XIII., Roon, Helmholtz, Siemens, Heinr. Barth, Franz Schubert, Gottfried Keller, den Vorzug. 2. den Preis von 500 M. für ein 15—20 Druckbogen des Formates der Sammlung von Biographieen „Geisteshelden (Führende Geister)“ umfassendes Manuskript, das in der Form von autobiographischen Aufzeichnungen, Denkwürdigkeiten oder Erinnerungen deutsche Zustände der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts behandelt. Unter übrigens gleichen Umständen erhält ein derartiges der Regierungszeit von Kaiser Wilhelm I. gewidmetes oder entstammendes Werk den Vorzug. — Die Manuskripte sind bis spätestens 31. März 1896 abzuliefern; die Entscheidung des Preisgerichtes erfolgt bis spätestens 30. September 1896. Die Verlagsbuchhandlung erwirbt durch die Auszahlung der Preise, für welche sie haftet, das Recht, die preisgekrönten Manuskripte in den „Biographischen Blättern“ zu veröffentlichen; sie behält sich ferner das Recht vor, nach weiterer Vereinbarung mit den Verfassern diese Manuskripte späterhin auch selbständig zu verausgaben; endlich können nicht preisgekrönte, doch vom Preisgericht als empfehlenswert bezeichnete Aufsätze und Memoiren zu den üblichen Honorarsätzen für die „B. Bl.“ erworben werden. Alle näheren Bedingungen sind direkt vom Verlage: Ernst Hofmann & Co. in Berlin SW. 48, zu erfahren.

DENKMÄLER.

=tt. *München.* Die von unserer Stadtgemeinde über die Isar erbaute Ludwigsbrücke hat im Sommer des Jahres 1894 zwei auf entsprechend hohen Postamenten ruhende, in Sandstein ausgeführte plastische Werke erhalten und zwar die „Fischerei“ vom hiesigen Bildhauer Hahn und die „Kunst“ vom hiesigen Bildhauer Hugo Kaufmann. Nunmehr hat jetzt auch die Westseite der Brücke durch die Gruppen der „Industrie“ und der „Flossschiffahrt“ nach den Modellen des hiesigen Professors Sirius Eberle ihren Schmuck erhalten; die erstere Gruppe ist durch eine weibliche Gestalt mit Hammer und Ambos, die letztere durch einen auf einem Flosse das Ruder führenden jungen Mann versinnbildlicht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Darmstadt. — Der *Kunstverein* hat es mit Recht als Pflicht der Pietät gegenüber seinem unlängst verstorbenen

langjährigen Vorstandsmitgliede und Konservator, Professor *Ludwig Hofmann*-Zeitz, betrachtet, eine Ausstellung von dessen Werken in der Kunsthalle zu veranstalten, welche seit Kurzem zugänglich', eine namhafte Anzahl von Originalen birgt, während die fehlenden Bilder durch photographische Reproduktionen ersetzt sind. Leider zählt auch zu letzteren eines von Hofmann's Hauptwerken „Francesca da Rimini" (nach Dante's „Hölle", Gesang 5). Im Original präsentiren sich uns die anderen als Hauptwerke Hofmann's geltenden Ölbilder: „Verdorben, gestorben" (im Besitz der Großh. Gemäldegalerie), „Zwei Königskinder", „Die Überraschung", „Frühe Rosen" u. a. Auch das erste Ölbild des Künstlers „Auf hoher Alp" ist der Sammlung angeschlossen. Aus den späteren Jahren (1892) datirt ein in Zeichnung und Kolorit tadellos ausgeführtes Porträt in Öl einer jungen Frau. Hofmann's Zeichnungen zu Goethe's „Hermann und Dorothea" und Scheffel's „Ekkehard" (Kunstverlag Bruckmann in München), die uns in schönen Photographieen veranschaulicht werden, genießen wohlberechtigten Ruf, — obgleich die Darstellungen einen gewissen konventionellen Zug nicht verleugnen — nicht minder seine Illustrationen zu religiösen Werken; insbesondere auch die prächtigen Initialen mit figürlichen Darstellungen u. s. w. fallen uns da ins Auge. „Aus dem Skizzenbuch" ist eine größere Kollektion vorhanden: Bleistift- und Federzeichnungen, Ölmalereien, unter den letzteren einige recht ansprechende Landschaften u. s. w. Ein jugendliches Selbstporträt des verblichenen Künstlers, vom umflorten Lorbeer umrahmt, giebt auch Fernerstehenden über die Bedeutung der Ausstellung Auskunft, die in nächster Zeit wohl noch das Ziel vieler Kunstfreunde unserer Stadt sein wird.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Dem deutschen Kunstverein*, der seinen Sitz in Berlin hat, sind die Kaiserin Friedrich, der Großherzog von Baden und der Großherzog von Sachsen-Weimar beigetreten.

VERMISCHTES.

*** *Die Borgia-Gemächer im Vatikan* sollen nun endlich, wie der Frankf. Ztg. aus Rom geschrieben wird, in den nächsten Wochen eröffnet werden. Es sind die vom Papste Alexander VI. (Borgia) für sich hergestellten Wohnräume, sechs an der Zahl, die zwischen dem Hof des Belvedere und dem Cortile del Papagallo im vatikanischen Palaste liegen und 1494 vollendet wurden. Mit der malerischen und dekorativen Ausstattung waren Pinturicchio, Perino del Vaga und Giovanni da Udine betraut. Trotz der Ungleichheit in der Ausführung ist die Ausschmückung der Borgia-Räume eine hervorragende Leistung der Kunst des Quattrocento. Was Pinturicchio selbst geschaffen, wird als das Beste seiner Hand angesehen. Unter Gregor XVI. wurden die Borgia-Gemächer zu Bibliothekzwecken benutzt. Leo XIII. hat bereits 1889 die Räumung, und die nötigen Herstellungen angeordnet; von nun an sollen sie zur Aufstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance dienen.

*** *A. v. Werner's Entwurf zu dem Bilde an der Siegessäule in Berlin.* Die Gedenkfeier der großen Zeit von 1870 und 1871 hat die Frage angeregt, wo sich der von Anton von Werner ausgeführte farbige Entwurf zu dem den begeisterten Kampf für das Vaterland und die Vereinigung Alldeutschlands darstellenden Mosaikbilde an der Berliner Siegessäule befindet. Der Karton ist, wie die „Berliner Korrespondenz" in Erinnerung bringt, seit dem Jahre 1879 mit Allerhöchster Genehmigung dem Schlesischen Museum für bildende Künste in Breslau überwiesen und im Obergeschoss dieses Museums in wirkungsvoller Weise aufgestellt worden.

*** *Für den Ausbau des Theatersaales im Palazzo Caffarelli in Rom*, dem Sitze der deutschen Botschaft, hat der Berliner Architekt Professor *Alfred Messel* Pläne entworfen, die kürzlich vom Kaiser genehmigt worden sind. Die Pläne bezwecken, wie die „Vossische Zeitung" mitteilt, zunächst eine völlige Beseitigung der bisherigen, etwas nüchternen Dekoration des Raumes und wollen an deren Stelle eine dem Charakter der alten Holzdecke entsprechende Architektur im Stile des 16. Jahrhunderts als eine würdige Umrahmung der Wandgemälde schaffen, mit deren Ausführung der Kaiser Professor *Hermann Prell* in Dresden beauftragt hat. In einem Drittel etwa der ganzen Höhe werden nach dem Entwurfe die Wände durch ein kräftiges Gesims gegliedert. Der untere Teil wird paneelartig zusammengefasst, wobei die zwischen den marmorumrahmten Portalen verbleibenden Flächen mit Stuckmarmor bekleidet werden sollen. Die obere Fläche der Wände, die die Darstellung des Frühlings, des Sommers und Winters nach der altnordischen Mythologie aufnehmen soll, wird in ihrer ganzen Höhe durch eine rundgehende Säulenstellung zusammengefasst, neben welcher zum seitlichen Abschluss der Bilder oberhalb der Thüren des Saales kräftige Architekturen und kartuschenartige Umrahmungen bis hinauf zu dem ornamentalen Fries und der auf kleinen Genien vorgekragten Decke sich entwickeln. An der Hauptwand sind beispielsweise Baldur und Heimdall in einer flotten Nischendekoration dargestellt. Die beiden Schmalwände sind in der Architektur vortrefflich angeschlossen und haben namentlich durch die Anlage einer neuen Musikloge ein hübsches Motiv geboten, dessen Einfügung ohne Beeinträchtigung der Malerei sehr geschickt gelöst wurde. Die Fensterwand zeigt in der Mitte in großer Auffassung eine ebenfalls von Prell erfundene Verherrlichung des Deutschen Reiches, mit welcher in engster Verbindung die vom Kaiser bestimmte Weiheschrift in lateinischer Sprache angebracht wird. Der Fensterwand gegenüber wird der neue Thronbaldachin aufgestellt, der in reicher Applikation von Seide mit feinster Goldstickerei geplant ist. Den Mittelpunkt der Rückwand nimmt der deutsche Reichsadler ein, für dessen breit herumgelegtes Schriftband vom Kaiser die Worte gewählt wurden: „Sub umbra alarum tuarum protege nos". Der eigentliche Thronsitz ist aus Holz geschnitzt gedacht und hat als Seitenlehnen zwei goldene Löwen als die Sinnbilder der Kraft und der Wachsamkeit.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 1.

Die Christusstatue an der Fassade der Lutherkirche in Berlin. — Eine Umschau in der altchristlichen Kunst. — Die Gnadenkirche in Berlin.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 9.

Pietät in der bildenden Kunst. — Die Düsseldorfer St. Lukas-Ausstellung 1895. Von W. von Oettingen. — Vom Zügel'schen Tier-Atelier in München. Von M. L.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Januar.

Jean-Baptiste Perronneau, par M. Maurice Tourneux. — Le Musée de Bâle, par M. Antony Valabrègue. — Les Portraits de Lorenzo Lotto, par M. Emile Michel. — Le Centenaire de la Lithographie, par M. Paul Leprieur. — Jean Perréal, dit Jean de Paris, sa vie et son oeuvre, par M. R. de Maulde la Clavière. — Un Rubens à retrouver, par M. Henry Hymans. — Puvis de Chavannes, d'après un livre récent, par M. Ary Renan. — Correspondance d'Italie, par G. F.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1895. Heft 10.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. IV. Beschreibendes Verzeichnis der niederländischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440. I. Von E. Firmenich-Richartz. — Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim. Von Stephan Beissel.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 14. 30. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GRIECHISCHE BEMALTE VASEN.[1])

Während bei uns das Studium des Altertums im Ganzen als Sache der Männer betrachtet wird, ist es heute in England und Nordamerika durchaus nichts Ungewöhnliches mehr, die Archäologie und die damit in Verbindung stehenden Zweige der Wissenschaft mit Eifer von Damen gepflegt zu sehen; auch das hier zu besprechende Werk ist, abgesehen von dem Vorwort, das Werk einer Dame, die auf archäologischem und mythologischem Gebiet durch zahlreiche Forschungen sich einen guten Namen gemacht hat. Das Buch soll dazu dienen, über den Kreis der Archäologen hinaus auch den Künstlern und allen, die sich für feine Zeichnung interessiren, von der Kunst der griechischen Vasenmaler eine genügende Vorstellung zu geben; zugleich aber sollen dadurch die griechischen Topfmaler auch in weiteren Kreisen den Platz erhalten, den sie ob ihrer guten Zeichnung längst verdienen. Der Zweck des Buches ist ohne Zweifel ein durchaus anzuerkennender. Es ist merkwürdig, wie wenig die Kenntnis der griechischen Vasenmalerei verbreitet ist, und es lässt sich dieser Mangel nur dadurch erklären dass die Vasen in den Museen als Gegenstände einer untergeordneten Kunstschöpfung weniger in Augenschein genommen werden, dass ferner wegen der Anpassung der Zeichnung an die gekrümmte Oberfläche die Bilder der feststehenden Vasen nicht gut zu sehen sind, und weiter noch dadurch, dass die Veröffentlichungen solcher Vasen infolge der Kostspieligkeit der Vorlagen kaum über den Kreis der Fachgelehrten hinausdringen. Das ist nun diesmal anders; dadurch, dass es der Verfasserin gestattet war, die für gelehrte Zwecke gemachten sorgfältigen Publikationen des Instituts, der Wiener Vorlagebogen und anderer Werke hier zu wiederholen, war es dem Verleger möglich, bei vorzüglicher Ausführung ein Buch zu schaffen, dessen mäßiger Preis auch weniger begüterten Liebhabern die Anschaffung ermöglicht. Und dazu kommt noch, dass nicht nur mit kurzen Worten die für weitere Kreise geeigneten Erklärungen zu den Vasenabbildungen gegeben werden, sondern dass auch in durchaus verständlicher Weise über die verschiedenen Arten der Vasenmalerei, über die hauptsächlichsten Künstler und andere hier einschlagende Fragen Auskunft gegeben wird. Bei dem Interesse, das diese Fragen auch bei uns außerhalb der Fachgelehrten zu erregen geeignet sind, wird es gestattet sein, auf die Hauptpunkte, die in Betracht kommen, kurz hinzuweisen, indem dadurch zugleich sich die Gelegenheit bietet, auf einzelne Dinge, die von der Verfasserin nicht ganz richtig aufgefasst sind, aufmerksam zu machen.

Die Verfasserin beginnt mit einer kurzen Entwickelung der Töpferei und der damit in Verbindung stehenden Vasenmalerei, indem sie einige auf die Herstellung der Vasen bezügliche Bildwerke zur besseren Erläuterung mit in den Text setzt. Vielleicht hätte dabei zum besseren Verständnis der Unterschied zwischen dem antiken und dem modernen Töpferrad hervorgehoben werden können. Im Altertum scheint nämlich nur *ein* Rad üblich ge-

1) Greek Vase Paintings, a selection of examples with preface, introduction and descriptions by J. E. Harrison and D. S. Mac Coll. T. Fisher Unwin, London 1894. Fol.

wesen zu sein, das entweder, wenn es tief angebracht war (für große Gefäße), von einem besonderen dazu angestellten Sklaven gedreht wurde (wie bei dem Bilde S. 9, Fig. 1) oder, bei kleineren Gefäßen, von dem Töpfer selbst mit einer Hand in Bewegung gesetzt wurde, wie bei Engelmann, Homeratlas, Ilias, T. 15,85, so dass für die Formung der Gefäße im wesentlichen nur *eine* Hand übrig bleibt. Dagegen sind bei unseren Töpfern zwei durch ein Zwischenstück in Verbindung stehende Räder üblich, von denen das unterste durch die Füße des arbeitenden Töpfers in Bewegung gesetzt wird, so dass er *beide* Hände verfügbar hat, um die auf der oberen parallel sich drehenden Scheibe stehenden Thonmassen zu formen. Überhaupt scheint mir Miss Harrison von dem Prozess, der bei dem Formen der Töpfe stattfindet, keine ganz klare Vorstellung zu haben, sonst würde sie nicht behaupten, dass der Thon erst mit den Händen in die gewünschte Form gebracht und dann erst auf das Rad gesetzt wurde. Nein, im Altertum wie in neuer Zeit muss, nachdem einmal das Rad für den Töpfer erfunden war, der Gebrauch derselbe gewesen sein, dass die rohe Thonmasse auf das Rad gesetzt und daraus durch Drehen des Rades und Anlegen der Hand das Gefäß geformt wurde. Auch der Behauptung liegt wohl ein Irrtum zu Grunde, dass das Poliren der Gefäße nur dazu dienen sollte, die Verbindungsstellen zwischen dem Bauch des Gefäßes und den aufgesetzten Henkeln möglichst unsichtbar zu machen, sondern die Politur war offenbar ein Prozess, dem die ganze Vase unterzogen wurde. Auch liegt wohl ein Hineinziehen von modernen, speziell englischen Verhältnissen vor, wenn in dem Bilde der Töpferei (S. 9) von dem einen Mann gesagt wird, er bringe a sack of fuel (wohl Steinkohlen?) zum Brennofen heran. Nein, der fragliche Sack ist ohne Zweifel eine an der Sonne getrocknete Amphora, die zum Brennen zum Ofen gebracht wird. Doch das sind ja nur Kleinigkeiten.

An zweiter Stelle wird über die Formen, die Namen und den Gebrauch der Gefäße gesprochen. Auch hier zeigt Miss Harrison durchaus vernünftige Ansichten, indem sie anerkennt, dass die üblichen Benennungen zum größten Teil nur zur Bequemlichkeit der Archäologen dienen, ohne dass der Gebrauch im Altertum genau damit übereinstimmt. Wie bei uns (die Verfasserin macht auf den Gebrauch der Ausdrücke dish und jug aufmerksam), war es auch im Altertum üblich, unter einem gemeinsamen Namen die verschiedensten Formen zu begreifen, und dass auch die Mode dabei nicht ohne Einfluss war, lässt sich ohne weiteres erwarten.

Das nächste Kapitel ist der Zeitbestimmung der Vasen gewidmet. Hier ist eine der Archäologie nicht günstige Thatsache ohne weiteres mit klaren Worten eingestanden. Als Ludw. Ross in Athen war, wurden bei gelegentlichen Ausgrabungen auf der Akropolis unter dem Schutt, den man auf die Perserzeit zurückführte, Reste von Vasen gefunden, die schwarze, aber auch solche, die rote Malerei zeigten; als natürliche Folge aus diesem Funde ergab sich für Ross die Behauptung, dass auch die rotfigurige Malerei dem Ende des sechsten oder dem Anfang des siebenten Jahrhunderts angehöre. Diese Behauptung ist lange Zeit nicht anerkannt worden, die Archäologen haben sich lange gesträubt, diese rotfigurigen Gefäße schon in die Zeit vor dem Persereinfall zu setzen, weil man glaubte, dass die Einwirkungen der großen Malerei sich nicht so schnell bis zu den Handwerkern hinab verbreiten könnten. Neuere Forschungen, die angestellt sind, nachdem die ganze Akropolis bis zu dem Urboden hinab bloßgelegt war, haben die Richtigkeit der Ross'schen Folgerungen bis zum Kleinsten hinab erwiesen, so dass jetzt also die rotfigurige Malerei in ihren Anfängen noch dem sechsten oder spätestens dem Anfange des fünften Jahrhunderts zugerechnet werden muss. Dass die Ansicht von L. Ross, so richtig sie an sich war, verworfen wurde, geschah übrigens zum großen Teil wegen einer falsch verstandenen epigraphischen Beobachtung. Weil man wusste, dass unter dem Archontat des Eukleides eine Reihe von Änderungen staatlich eingeführt war, hielt man sich für berechtigt, alle Vaseninschriften, die diese Änderungen schon aufwiesen, der nacheuklidischen Zeit zuzuweisen, während man jetzt auf Grund der vorliegenden Thatsachen erkannt hat, dass die vom Staate eingeführten Änderungen schon längst im privaten Leben üblich waren, bevor sie vom Staate anerkannt und aufgenommen wurden. Man hatte also früher denselben Fehler gemacht, den, um ein heute verständliches Beispiel anzuführen, der machen würde, welcher wegen Spuren der neueren Orthographie das eine oder andere Buch bis zum Jahre der Einführung der neueren Orthographie herabrücken wollte, als ob nicht derartige Versuche schon längst gemacht und im Drucke auch vor dem Jahre 1879 zum öffentlichen Ausdruck gebracht wären.

Der Übergang von der schwarzfigurigen Malerei, bei welcher die Figuren ganz aus schwarzer Farbe auf dem roten Thongrunde aufgetragen wur-

den (indem man die Einzelheiten durch Auskratzen der schwarzen Farbe, gelegentlich auch durch Auftragen anderer Farbe herstellte), zu der rotfigurigen Malerei, bei welcher der Grund schwarz gefärbt wurde, so dass die Figuren sich mit der Farbe des Thons aus dem dunklen Grunde heraushoben, ist übrigens ein ganz allmählicher, gleichsam sich von selbst bildender gewesen; wohl mit Recht nimmt auch Miss Harrison an, dass diese Umänderung sich bei der Schale vollzogen hat; indem nämlich die innere Fläche bis auf das ausgesparte Mittelbild mit Schwarz überzogen wurde, bedurfte es oft nur weniger Striche, um dadurch in der Mitte das Bild eines Gorzomion oder einer ähnlichen Figur auf rotem Grunde hervorzurufen. Die einmal erfundene rotfigurige Technik ist dann längere Zeit mit der schwarzfigurigen Hand in Hand gegangen, so dass die eine Seite eines Gefäßes in der einen, die andere in der anderen Technik gemalt erscheint. Unter den Künstlern, die auf den schwarzfigurigen Vasen und den rotfigurigen strengen Stils ihre Namen verzeichnet haben, sind besonders Exekios, ferner Euphronios, Duris, Peithinos, Hieron und Brygos zu nennen.

Ein besonderes Kapitel wird den sogenannten „Lieblingsnamen" gewidmet. Gerade auf den Vasen der eben genannten Künstler findet man vielfach Namen von Jünglingen, die meist dem athenischen Adel angehören, mit dem Zusatz *καλός*, „schön ist der und der". Über die Bedeutung dieser Inschriften ist man lange Zeit sehr in Zweifel gewesen; erst nachdem neuerdings eine andere Zeitbestimmung der Vasen als richtig angenommen worden ist, hat man allgemein anerkannt, dass die Inschriften sich meist auf Persönlichkeiten beziehen, die in dem athenischen Staatsleben eine gewisse Rolle gespielt haben; ich finde den Vergleich, den Miss Harrison mit Gladstone bag oder Langtry soap beibringt, ganz glücklich; der von einem Töpfer besonders gefeierte vornehme Jüngling bezog wohl alles, was er an Topfwaren brauchte, von dem Töpfer, der ihn so feierte, und wusste auch alle seine Bekannten zur Befriedigung ihrer Kauflust zu *seinem* Töpfer zu bringen. Dass, sobald eine Beziehung der „Lieblingsnamen" auf historische Persönlichkeiten als möglich angenommen wird, diese Namen zugleich für die zeitliche Bestimmung der Vasen von ausschlaggebender Bedeutung sind, liegt auf der Hand.

Aber neben den vom Töpfer mit ihrer Namensunterschrift bezeichneten Vasen giebt es eine Masse von solchen, die ohne den Namen des Töpfers und Malers ans Licht kommen; in vielen Fällen wird es durch die Prüfung der Zeichnung trotzdem möglich sein, sie einem bestimmten, uns aus anderen Gefäßen bekannten Meister zuzuschreiben oder wenigstens den Kreis zu bestimmen, dem sie angehören. Aber ohne die sorgfältigste Beobachtung des Stiles geht das natürlich nicht an, man muss das Gefühl für feine Stilunterschiede tüchtig ausgebildet haben, wenn man bei diesen Bestimmungen das Richtige treffen soll.

Eine ganz besondere Klasse für sich bilden die weißen, für die Bestattung üblichen Lekythoi, Ölflaschen. Man hatte von dem weißen Grunde, von dem sich die Farben ganz anders abhoben, frühzeitig auch bei anderen Vasen Gebrauch gemacht, man war aber wegen der geringen Haltbarkeit einer derartigen Malerei bei allen Gefäßen, die dem täglichen Gebrauch dienten, frühzeitig davon abgekommen; um so mehr konnte man diese Art der Malerei bei den für den Totenkultus bestimmten Gefäßen festhalten. Dies waren die Lekythoi, flaschenähnliche Gefäße mit dünnem Bauch und ganz enger Mündung, so dass sie das kostbare Öl, mit dem sie gefüllt waren, nur tropfenweise von sich zu geben vermochten. Diese Gefäße wurden, mit Öl gefüllt, zur Bahre des Gestorbenen gestellt, ihm mit ins Grab gegeben und nach Errichtung eines Grabmals auch auf den Stufen der Stele aufgestellt. Je köstlicher das Öl war, mit dem die Krüge gefüllt zu werden pflegten (meist Myrrhenöl), um so kostspieliger war die Gabe. Man hat deshalb auch frühzeitig versucht, durch eine Täuschung die scheinbare Pracht mit geringen Kosten herzustellen, d. h. man hat die Lekythen so gestaltet, dass von der Öffnung nur ein dünne Röhre sich nach unten zieht, die natürlich nicht viel Öl in sich aufnehmen konnte. So war es möglich, ohne große Kosten eine beträchtliche Zahl von Gefäßen scheinbar mit dem kostbaren Öl zu füllen.

Auch die Erklärung der Vasen findet sich in dem Buch der Miss Harrison berücksichtigt. Besonders interessant ist der geschichtliche Rückblick auf die früher üblichen Erklärungsweisen, von denen Spuren teilweise bis heute geblieben sind. Da nämlich die Vasen zuerst vor allem aus den Begräbnisstätten Etruriens bekannt wurden, glaubte man für die Vasen etruskischen Ursprung annehmen zu müssen und suchte natürlich dementsprechend in etruskischer resp. römischer Mythologie und Geschichte die Erklärung der Vasen aufzufinden. Diese Gewohnheit,

von der man nur noch insofern heute Spuren findet, als ältere Personen von *etruskischen* Vasen sprechen, während sie griechische Vasen meinen, wurde durch eine neue Erklärungsart verdrängt, die ein mehr pathologisches Interesse für sich in Anspruch nimmt. Man glaubte nämlich überall Andeutungen der tiefverborgenen Mysterienweisheit finden zu müssen Aber auch dieser Krankheitszustand ist mit der Zeit vergangen, so dass man heute ohne vorgefasste Meinung jeder Darstellung an sich gerecht zu werden versucht. Dabei ergiebt sich, dass man die Vasenbilder in drei Klassen sondern kann, erstens solche, die aus der Mythologie genommen sind, zweitens solche, die Scenen aus dem täglichen Leben darstellen, und drittens solche, die Mythologie mit Darstellungen des täglichen Lebens durchflechten, z. B. wenn Eros in den Gemächern sterblicher Frauen dargestellt wird u. dergl. Das Grenzland zwischen Thatsachen und Dichtung, das wir „Geschichte" nennen, wird nach Miss Harrison bei den Vasenmalern zur Darstellung nicht mit herangezogen, außer wenn sie es in das Gebiet der Mythologie übergeführt hatten, wie z. B. in den Gestalten des Croesus, Harmodios, Sappho u. s. w. Das ist in gewisser Weise richtig, und doch würde dadurch eine falsche Vorstellung erweckt werden. Es ist deshalb wohl besser, darauf aufmerksam zu machen, dass bei den Griechen nicht, so wie bei uns, ein Unterschied zwischen Sage und Geschichte gemacht wird, sondern dass auch Thatsachen der allernächsten Vergangenheit durch übernatürliche Zusätze aus der Geschichte in das Gebiet der Sage gerückt werden, oder dass Erzählungen, deren fabelhafte Natur für uns ohne weiteres feststeht, von den Schriftstellern als sicher beglaubigte Thatsachen berichtet werden. So wird z. B. frühzeitig die Schlacht von Marathon, ja der ganze Perserkrieg durch übernatürliche Zusätze dem Gebiet der Geschichte entzogen, oder andererseits Kämpfe mit den Thrakern unter Eumolpos oder mit den Amazonen als unzweifelhafte Thatsachen berichtet. Entweder muss man demnach den Griechen Geschichte, so weit es sich um den Bericht sicherer Thatsachen handelt, gänzlich absprechen und die Mythologie bis in die allerjüngste Vergangenheit ausdehnen, oder man muss auch die Geschichte soweit nach rückwärts ausdehnen, dass sie noch die Mythologie in sich begreift. Danach konnte es für den athenischen Vasenmaler keinen Unterschied machen, ob er z. B. Kämpfe des troischen Krieges oder die Ermordung des Hipparchos darstellte, weil eben alles bei ihm auf demselben Gebiete lag, mochte er dies als Gebiet der Fabel oder der Geschichte empfinden.

Das Schlusskapitel handelt von den Beziehungen des Vasenmalers zu der Litteratur und der künstlerischen Überlieferung, es wird mit Recht darin hervorgehoben, dass litterarische Quellenstudien im allgemeinen bei den Vasenmalern nicht anzunehmen sind, sondern dass sie bei ihren Kompositionen vor allem durch die in ihren künstlerischen Vorlagen geübte Überlieferung geleitet werden.

In Bezug auf die Erklärungen, die links von den Abbildungen gegeben werden, muss anerkannt werden, dass die Verfasserin größte Kürze mit größter Deutlichkeit zu vereinigen gewusst hat; so kurz die Erklärungen auch sind, man wird bei genauem Zusehen immer herausfinden, dass sie alles Wesentliche enthalten. Ein paar kleine Versehen seien hier für eine neue Auflage notirt. Zu Tafel 34 heißt es: a carpenter is taking measurements; das ist nicht richtig, sondern der Tischler bohrt mit dem Drillbohrer ein Loch in den Kasten, wie H. Heydemann, Arch. Zeit. 1872, S. 37, nachgewiesen hat. Zu Tafel 35 heißt es: the eye of Ariadne is drawn without pupil to denote sleep. Das ist ungenau ausgedrückt, denn es fehlt ja nicht bloß die Angabe der Pupille, sondern auch der oberen Augengrenze. Ariadne ist einfach mit geschlossenen Augen, d. h. schlafend dargestellt. Zu Tafel 38: Dionysos attended by two Satyrs with vine-sprays and double flutes. Das sind aber nicht Doppelflöten, sondern Kastagnetten, was die Satyrn in den Händen halten. Es hätte wohl auch hervorgehoben werden können, dass Dionysos singt.

Aber diese Kleinigkeiten werden dem Erfolge des Buches keinen Abbruch thun.

R. ENGELMANN.

BÜCHERSCHAU.

Briefe von W. Lübke an *H. Kestner* aus den Jahren 1846—1859. Mit Lübke's Jugendbild. Herausgegeben von seiner Gattin. Karlsruhe, Komm.-Verlag von A. Bielefeld. 1895. 8.

Diese an einen Jugendfreund des Verewigten gerichteten Briefe, zumeist aus Lübke's Berliner Studienzeit, ergänzen in vielen Punkten die von Lübke selbst veröffentlichten „Lebenserinnerungen". Sie zeigen uns in rührender, oft ergreifender Weise das Kämpfen und Ringen des Jünglings mit den Wirrnissen und Nöten des Lebens; wir begleiten ihn auf seinen ersten, mit den dürftigsten Mitteln unternommenen Kunstwanderungen, erleben die Entstehung seines grundlegenden Buches über die westphälische Heimat, sehen ihn dann die ersten Erfolge als populärer Schriftsteller und beliebter Lehrer erringen, und finden ihn endlich auf der Höhe des Lebens angelangt, in Italien unter den Kunstschätzen

des ersehnten Landes schwelgend. Das von frischer Jugendlust erfüllte Buch führt den Leser nicht nur in das Herzensinnere eines hochbegabten deutschen Autors ein, sondern bildet auch einen sehr beachtenswerten Beitrag zu der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunstwissenschaft. — Der Jugendfreund, an den Lübke's Briefe gerichtet sind, ist Dr. Hermann Kestner, ein Enkel von Werther's Lotte (Charlotte Kestner, geb. Buff). Der Verstorbene stand mit ihm sein Leben lang im vertrautesten Verkehr und machte gemeinsam mit Kestner 1846 seine erste Reise nach Belgien.

' . L.

Einführung in die architektonische Formenlehre in ihrer Anwendung auf den Quaderbau von *A. von Pannewitz*, Reg.-Baumeister und Lehrer an der Kgl. Baugewerkschule in Görlitz. 40 Tafeln mit Erläuterungen. Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe M. 10.—.

Die eigentliche Bestimmung dieses Werkes ist es, den Studirenden der Architektur in den Sinn für schöne harmonische Verhältnisse, in zeichnerische Fertigkeit, in Übung von Auge und Hand für guten Gliederaufbau einzuführen und darin zu befestigen. Dabei kommt ihm zweifellos in hohem Maße zu gute, dass es Hand in Hand mit der lehrenden Thätigkeit des Verfassers, in steter Berührung mit der Praxis und mit lernenden Elementen entstanden ist. Bei der Benutzung des Werkes nach dieser Richtung hin werden mancherlei neue und eigenartige Gedanken des Verfassers sich als fruchtbar erweisen: so heben wir hervor, dass in den drei Abschnitten des Werkes (die Einzelformen des äußeren Aufbaues, Griechische Baukunst, Römische Baukunst) mit möglichst einfachen Verhältniszahlen, bei Innehaltung immer desselben großen Maßstabes, die verschiedenen Säulenordnungen in allen ihren Teilen (Querschnitt, Ansicht und Grundriss) und in je einem Beispiel dargestellt werden, und dass darauf fußend die jeweiligen Teile zu einem ganzen Bau zusammengefügt sind; in jeder Bauweise wurde danach gestrebt, möglichst alle Verhältnisse auf ein Bruchteil von 12, also 1/2, 1/3, 1/4, 1/6 des unteren Durchmessers durchzuführen. In der außerordentlich klaren und übersichtlichen Gliederung, Verarbeitung und Darstellung des Stoffes wendet sich das Werk aber auch an den weiteren Kreis nicht nur der Fachgenossen, sondern der künstlerischen, ja der kunstverständigen Welt überhaupt. Eingehender, weil auf die Darstellung der antiken Verhältnisse sich beschränkend, überzeugender, als es ein Handbuch der Kunstgeschichte vermag, stellt es die Hauptbegriffe der architektonischen Formen fest und giebt auf alle Fragen aus dem Gebiet der griechischen und römischen (incl. toskanischen) Bauweise, also des überwiegenden Teiles der Grundlagen unserer heutigen Bauschöpfungen, in klarer und fasslicher Weise Auskunft. Wir sehen demgemäß mit Interesse und Spannung der Fortführung der leitenden Gedanken auf das Gebiet der romanischen und gotischen Architektur entgegen. *v. G.*

* *Denkmälerkunde in Kalenderform* könnte man die Specialität benennen, welche *H. Stürtz*, Universitätsbuchdrucker in Würzburg, seit dem vorigen Jahre mit Glück kultivirt. Seine Kalender, in dem schmalen modernen Höhenformat gehalten, das von München ausgegangen ist, sind nicht mit neuen Zeichnungen und Sprüchen in hergebrachter Weise, sondern mit vortrefflichen kleinen Autotypieen nach alten Denkmälern des fränkischen Landes, Bauten, Skulpturwerken, Medaillen, Goldschmiedearbeiten, Elfenbeinschnitzereien, auch Künstlerporträts u. dergl. verziert und diese geschmackvoll ausgewählten Bilder von Dr. *Th. Henner* mit kurzen erläuternden Texten versehen. Wer in Begleitung des Denkmälerkalenders das kunstreiche Frankenland durchwandern würde, könnte sich daran halten, wie an einen Führer, der ihn zu den wichtigsten Stätten geleitet. Eine Gedächtnismedaille in Silberreliefdruck dient als Titelschmuck des diesjährigen Kalenders. Der Gedanke des Hrn. Stürtz verdient lebhafte Anerkennung und Weiterentwicklung.

* Von *Seemann's Wandbildern*, die sich allerorten gerechter Anerkennung und begeisterter Zustimmung namentlich in Lehrerkreisen zu erfreuen haben, ist vor kurzem die dritte Lieferung erschienen. Sie enthält eine Anzahl der berühmtesten Antiken, z. B. den Apoll vom Belvedere und den Hermes des Praxiteles in neuen vorzüglichen Aufnahmen, dazu eine Probe der großartigen frühmittelalterlichen Statuen aus dem Naumburger Dom, endlich u. a. zwei Werke der alten deutschen Malerei, deren Reproduktionen als geradezu phänomenal bezeichnet werden dürfen: das Dürer'sche Allerheiligenbild und Holbein's Jane Seymour, beide aus der kais. Galerie in Wien. Die beiden großen Darstellungen sind in Photographie und Lichtdruck von J. Loewy dortselbst hergestellt und bekunden aufs Neue die hohe Leistungsfähigkeit dieses ausgezeichneten Ateliers.

NEKROLOGE.

*** *Der englische Maler Lord Frederick Leighton*, Präsident der kgl. Kunstakademie in London, ist daselbst am 25. Januar im 66. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Herman Grimm*, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Berlin, ist zum Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

*** *Ordensverleihungen an Künstler und Kunstgelehrte.* Aus Anlass der Festlichkeiten in Berlin zum 18. Januar ist dem Professor *A. v. Werner* das Kreuz der Komthure des Hohenzollern'schen Hausordens verliehen worden. Zum Ordensfeste hat der Landschaftsmaler *Ernst Körner* den roten Adlerorden 4. Kl. und der Direktor des Kupferstichkabinetts Geh. Rat *Lippmann* den Kronenorden 2. Kl. erhalten.

WETTBEWERBUNGEN.

Für die *Lamey*-Preisstiftung hat die *Universität Straßburg* folgende Preisaufgabe gestellt: „Die deutsche Bildhauerkunst des dreizehnten Jahrhunderts, ihre Geschichte und Charakteristik, unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses zur französischen Kunst.“ Der Preis beträgt 2400 M. Die Arbeiten müssen vor dem 1. Januar 1897 eingeliefert sein. Die Verteilung des Preises findet statt im Laufe des Jahres 1897. Die Bewerbung um den Preis steht jedem offen, ohne Rücksicht auf Alter oder Nationalität. Die Konkurrenzarbeiten können in deutscher, französischer und lateinischer Sprache abgefasst sein. Die Einreichung der Konkurrenzarbeiten erfolgt an den Universitätssekretär. Die Konkurrenzarbeiten sind mit einem Motto zu versehen, der Name des Verfassers darf nicht ersichtlich sein. Neben der Arbeit ist ein verschlossenes Couvert einzureichen, welches den Namen und die Adresse des Verfassers enthält und mit dem Motto der Arbeit äußerlich gekennzeichnet ist. Die Versäumung dieser Vorschriften hat den Ausschluss der Arbeit von der Konkurrenz zur Folge. Geöffnet wird nur das Couvert des Verfassers der gekrönten Schrift. Zur Zurückgabe der nicht gekrönten oder wegen Formfehler von der

Konkurrenz ausgeschlossenen Arbeiten ist die Universität nicht verpflichtet.

=tt. *München.* — Der hiesige Magistrat hat unter den in München wohnhaften Künstlern einen öffentlichen Wettbewerb zur Erlangung von Modellen für ein Friedensdenkmal ausgeschrieben und den 15. April 1896 als Ablieferungstermin bestimmt. Die 25jährige Wiederkehr des Jahrestages vom Frankfurter Friedensschlusse bietet der Stadtgemeinde in Verbindung mit dem Verwaltungsrate der Prinz-Regent-Luitpoldstiftung Anlass ein Monument zu errichten, welches die Ruhmesthaten der bayerischen Armee im Feldzuge 1870/71 verherrlichen, sowie den Dank für die Segnungen des Friedens zum Ausdrucke bringen und 120 000 M. einschließlich der Fundamente kosten soll. Das Monument wird seinen Platz auf der Prinz-Regent-Luitpold-Terrasse in den Gasteiganlagen erhalten und ist als eine Säule gedacht, welche mit einem Friedensgenius gekrönt werden soll; an den vier Seiten des Postamentes sind auf den Zweck des Denkmales sich beziehende Reliefs anzubringen. Unter den Preisrichtern befinden sich Akademie-Direktor *Ludwig von Löfftz*, die Bildhauer *Wilhelm von Rümann*, *Syrius Eberle* und *Anton Hess*, sowie die Architekten *Josef Bühlmann* und *Adolf Schwiening*; es sind drei Preise im Betrage von 2000 M., 1500 M. und 1000 M. festgesetzt. Nicht in München lebende Künstler sind vom Wettbewerbe ausgeschlossen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

München. — Im Jahre 1896 wäre im Glaspalast wieder eine internationale Kunstausstellung — im Gegensatz zu den Jahresausstellungen — fällig gewesen. Um nicht mit Berlin in Konkurrenz zu treten, das ja bekanntlich im nächsten Jahre eine Jubiläumsausstellung abhält, ist man in München von der Internationalen abgekommen und beschränkt sich auf eine Jahresausstellung im reduzirten Maßstab, wie 1895. Es ist eine hübsche Ausstellungsperspektive, die sich da für das nächste Jahr eröffnet. Ganz abgesehen von den kleineren Veranstaltungen derart, wie Hannover, Wien, Salzburg, Bremen, stehen von größeren Berlin, Stuttgart, Dresden, Nürnberg in Aussicht und vor allen die beiden in München Besonders hier wird es ein harter Kampf werden, in noch höherem Grade jedoch im Jahre 1897, in dem die Secession zum letztenmale in ihrem Bau am englischen Garten ausstellt und mit der großen Internationalen im Glaspalast rivalisiren soll. Das sind günstige Auspizien für die Münchener Kunst, denn man weiß heute, dass man nicht mehr mit der verblüffenden Fülle, sondern mit der Güte des Gebotenen schlägt und derjenige wird den Sieg davontragen, der am strengsten mit sich selber gewesen und dafür Sorge getragen, dass das Niveau sehr, sehr hoch gezogen, aber auch so fest umzäumt werde, dass nicht das Geringste unten drunter durchschlupft. Als in jüngster Zeit diese Zukunfspläne mehrfach öffentlich zur Sprache kamen, wurden einige Stimmen laut, welche von einer in Aussicht stehenden Wiedervereinigung beider Vereine zu berichten wussten. Wie weit das der Wunsch der Genossenschaft ist, vermag ich nicht zu beurteilen; in Kreisen der Secession denkt man jedoch an das direkte Gegenteil: den Platz zu wählen, auf dem das Ausstellungsgebäude vergrößert aufgeschlagen werden soll, wenn die Bauplätze an der Prinzregentenstraße geräumt werden müssen und es ist begründete Aussicht vorhanden, dass Lenbach einen lieben Nachbar bekommt. — Es läge übrigens auch nicht die geringste Veranlassung für die Secession vor, ihre aus eigener Kraft errungene Stellung, die heut gesichert und gefestigt ist, aufzugeben und zur Unselbständigkeit zurückzukehren und ich wüsste nicht, welche Vorteile damit verbunden wären, ehe die Genossenschaft nicht auf vollkommen demselbem Standpunkt, wie die Secession steht. Wenn man einen Rückblick in die Zeiten und Zustände thun will, mit denen die Secession aufräumte, so gehe man einmal auf ein Viertelstündchen in den Kunstverein. Da bilden so trostlose Erzeugnisse die breite Basis, dass man es wahrhaftig den ernsthaften Künstlern nicht übel nehmen kann, wenn sie ungern oder gar nicht dort ausstellen, da sie sich der Gesellschaft schämen, in die sie gehängt werden. Allerdings muss man zugeben, dass damit nichts gebessert wird und es wäre vielleicht richtiger, wenn die Künstler Münchens alle Hand anlegten zur Hebung des Kunstvereins und dort dem Bodensatz der Kunst den Garaus machten. Jedoch es geht hier noch allgemein die nicht ganz unbegründete Ahnung, dass sich dann die in ihrer Ruhe aufgeschreckten „Pensionisten des Kunstvereins“ breit in die Thür stellten und mit der Majorität des Publikums im Rücken, um ihr Leben kämpfend, die Künstler, denen am Kunstverein nicht allzuviel liegt, — nicht hereinließen. Wie eine Erfrischung berührte dagegen die kleine Weihnachtsausstellung des Künstlerinnenvereins. Nicht als ob dort gerade viele abgeschlossene Leistungen gewesen wären — es gährt und schäumt da noch gewaltig und ist mehr Unreifes als Reifes da — aber es sind künstlerische Kräfte, die da treiben, es sind aufsteigende und nicht niedergehende Bestrebungen, und was geschaffen wird, entsteht nicht dem nichtswürdigen Götzen, dem Publikumgeschmack zu Liebe, sondern im ehrlichen Wollen, rein künstlerische Leistungen zu schaffen. Mag da hie und da etwas Ungenießbares mit unterlaufen: solche Unarten sind immerhin besser als das Künstlerproletariertum, das mit Pinseln sein elendes Leben fristet, anstatt sich mit Hobel und Hammer an seinen rechten Platz zu stellen.

SCH.—NBG.

Elberfeld. — Die ständige Kunstausstellung des Elberfelder Museumsvereins hat seit ihrer Eröffnung am 1. Juni 1895 ein recht wechselvolles Bild geboten. Wie es in der Rheingegend natürlich ist, waren die Düsseldorfer Altmeister *A.* und *O. Achenbach*, *Bokelmann †*, *Brütt*, *Munthe*, *Mühlig*, *Oeder* häufig vertreten; daneben figurirte die jüngere Düsseldorfer Schule, welche erst geschlossen in der „Freien Vereinigung“ auftrat und dann bald den einen, bald den anderen einzeln entsandte, so die Marinemaler *Becker* und *Erwin Günter*, den talentvollen Porträtisten *Schneider-Didam*, *A. Frenz* u. s. w. Von anderen deutschen Kunststädten erschien aus Berlin *Ad. Menzel*, *O. von Kameke*, *F. von Schennis*, *Herm. Hendrich* (Kollektivausstellung), *Douzette*, *Gentz*, *Hans Hermann*, *Adolf von Meckel †* (Kollektivausstellung), *Begas-Parmentier*, *Philipp Franck* etc. Aus München hatte *Albert Keller*, *Windmaier*, *Bartels*, *Piglhein †*, *Bennewitz von Loefen*, *Robert Schultze von Canal*, *Karl Raupp* ausgestellt. Von den übrigen Akademieen sei noch Karlsruhe mit *Claus Meyer*, *Hermann Baisch †* und *Mispagel* genannt. Aus dem Auslande hatten die Holländer *Apol*, *Bakhuyzen*, *Bisschop*, *Blommers*, *de Bock*, *du Chattel*, *Eerelmann*, *van Essen*, *de Haas*, *Klinkenberg*, *Mesday*, *Offermanns*, *Roelofs*, *Roosenboom* die Ausstellung wiederholt vorzüglich beschickt; ferner war eine große, fein zusammengestellte Sammlung von ersten Italienern und Spaniern sowie Kollektivausstellungen von *M. Schauß* in Paris, *Liljefors* in Upsala, *Hermine von Preuschen* in Rom ausgestellt Der Verkauf, der im Anfang zu wünschen übrig ließ, hat sich seit dem Herbst bedeutend gebessert; in einem Monat wurden für beinahe 20 000 M. Gemälde verkauft. Unter den verkauften Bildern befand sich *O. Achenbach*, *Carl Hasch*,

Klinkenberg-Haag, *Oppermanns*-Haag, *Munthe*, *Oeder*, drei *Douzette*, acht *Hendrich*, zwei *Hermine von Preuschen*, sechs *Rob. Schultze*, *H. Mühlig*, *Chr. Sell †* sowie eine große Anzahl jüngerer Maler. Außerdem wurden mehrere Gemälde für die Verlosung angekauft. Wenn die Ausstellung auch förderhin so gut beschickt ist, wie bisher, der internationale Charakter derselben gewahrt bleibt und der Verkauf nicht erheblich nachlässt, so kann man konstatiren, dass der Elberfelder Museumsverein sich vor manchem anderen deutschen Kunstverein sehr vorteilhaft unterscheidet.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Berlin.* In der Januarsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* wurde zunächst der statutenmäßige Kassenbericht erstattet und die Vorstandswahl vorgenommen. Auf Antrag des Herrn *Kaupert* wurde der vorjährige, aus den Herren *Curtius, Schöne, Conze* und *Trendelenburg* bestehende Vorstand durch Zuruf wiedergewählt. Nach Verkündigung der Namen der neu eintretenden Mitglieder und der zur Aufnahme vorgeschlagenen Herren hielten Vorträge die Herren: *O. Rubensohn* über Francesco Piacenza's Beschreibung des ägäischen Meeres, *Pernice* über ein rätselhaftes Vasenbild mit der Darstellung einer Parisscene, die Herr *Engelmann* auf eine Komödienscene zu deuten geneigt war, *Winter* über eine die olympischen Funde von 1829 betreffende Schrift von Michon, *Brückner* über griechische Grabreliefs, in denen eine Frau sich ein Armband anlegt, *Conze* über Fourmontische Zeichnungen griechischer Grabreliefs, die im sechsten Bande von Caylus' Recueil nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen, und zum Schluss Herr *Puchstein* über die Baugeschichte des Theaters von Pompeji und über Wandmalereien, in denen er Darstellungen älterer Scenenfronten erkannte.

Rom. — *Circolo artistico internazionale.* Der römische internationale Künstlerverein hat kürzlich mit einer Reihe von Festlichkeiten sein neues Vereinsbanner eingeweiht. In der Festsitzung war die Rednertribüne, die ein Nestor der römischen Kunst, der 1829 geb. Guiglelmo de Sanctis, bestieg, von dem neuen und alten Banner flankirt. Das letztere, das unter Glas als Reliquie aufbewahrt wird, hat eine bewegte Geschichte, die es eng mit den großen Ereignissen des italienischen Risorgimento verknüpft. In den stürmischen Tagen des Jahres 1860, der Erhebung der Marken und Umbriens gegen die weltliche Herrschaft des Papstes, fasste eine Anzahl junger Künstler der römischen Akademie San Lucca die Idee der Herstellung eines grün-weiß-roten Banners, Farben, die in ihrer Zusammenstellung damals wie bei uns die schwarz-rot-goldene Fahne, den Gedanken der nationalen Einigung verkörperten, und wie in Deutschland so auch in Italien von den staatlichen Gewalthabern geächtet waren und verfolgt wurden. So führten die drei Farben meist ein getrenntes Leben. Das rote Tuch diente als Damenmantille, ähnlich wurde das grüne verwendet, das weiße endlich, das gefährlichste, weil es das Wappen von Savoien trug, wurde bei einem Mönch verborgen. Es kamen die Ereignisse von 1870, der Sturz der weltlichen Herrschaft. Am denkwürdigen Tage des 20. September, der Erstürmung der Porta Pia, wehte das Banner über einer Gruppe junger Künstler, die im Triumph eine auf den Barrikaden genommene Kanone nach dem Kapitol schleiften. Unterwegs empfing die Fahne die Feuertaufe: sie wurde durch päpstliche Zuaven und Gendarmen, die den letzten Widerstand leisteten, von mehreren Kugeln durchbohrt. In den seitdem verflossenen 25 Jahren zerfiel das Zeichen großer Zeiten, und der Präsident des Circolo, und der Senator des Königreichs, der bekannte Bildhauer Giulio Monteverde schenkte ein neues Banner, das von seinen Töchtern gestickt ist; natürlich war die Familie Monteverde an den Festabenden Gegenstand zahlreicher Aufmerksamkeiten. Eine weitere Ehrung brachte der Abend der Festsitzung den fünfzehn ältesten Mitgliedern des Vereins in Gestalt eines Ehrendiploms; wir nennen nur die bekannteren: Jacovacci, Biseo, Simonetti, Ettore Ferrari, Cipriani, Roesler-Franz.

VERMISCHTES.

*** *Ein Gemälde aus der aus Rom entführten Galerie Sciarra* ist bereits zum Vorschein gekommen: es ist ein heiliger Sebastian von *Pietro Perugino*, der für die beträchtliche Summe von 150000 Frcs. für das Louvre angekauft worden ist. Seit dem 1. Januar besitzt das Louvre die Rechte einer juristischen Person, womit den Leitern der Museen eine größere Selbständigkeit bei Ankäufen eingeräumt worden ist.

*** *Ein neues Gemälde von A. Böcklin „Odysseus und Kalypso“*, welches auf der vorjährigen Ausstellung der Secessionisten in München zu sehen war, ist für das Museum in Basel angekauft worden.

VOM KUNSTMARKT.

Wien. — Die reichhaltigen Sammlungen weiland Sr. Excellenz des Botschafters Grafen Ludwig Paar gelangen am 20. Februar und den folgenden Tagen im Hôtel „zur goldenen Ente“ durch S. Kende's Kunstantiquariat zur Versteigerung. Der reich illustrirte Katalog, 784 Nummern umfassend, enthält u. a.: Seltene Erstlingsdrucke, Incunabeln, Holzschnitt- und Kupferwerke aus dem XV—XVIII. Jhrhdt., wertvolle Handschriften aus dem XIII—XVIII. Jhrhdt., Originalhandzeichnungen, Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter Meister, darunter die Hauptblätter von Albrecht Dürer und Rembrandt van Ryn. Besonders hervorzuheben ist noch ein Ölgemälde der ferraresischen Schule aus dem XV. Jhrhdt. „Die Anbetung der heil. drei Könige.“ 167×347 cm. In vergoldetem Holzrahmen. — Kataloge werden bereitwilligst gratis abgegeben.

Köln. — Die Kunsthandlung J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln veranstaltet vom 28. Januar bis 1. Februar d. J. eine Versteigerung der Münzen- und Medaillensammlungen des † Pfarrers Loeser zu Hoinkhausen. Der Katalog umfasst 3041 Nummern, darunter z. T. höchst seltene Exemplare, und ist von der Verlagshandlung gratis erhältlich.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Liefg. 4.

Tafel 25. Wohnhaus des Herrn G. Plessner in Brooklyn; erbaut von Architekt F. Freeman in New York. — Tafel 26. Neue evang. Kirche zu Mülheim a. Rh.; erbaut von Schreiterer & Below, Architekten in Köln. — Tafel 27. Wohnhaus in der S[illegible]str. in Moabit-Berlin; erbaut von Prof. A. Messel daselbst. — Tafel 28. Das Reichstagshaus (Nordeingangshalle); erbaut vom Geh. Baurat Prof. Dr. P. Wallot. — Tafel 29/30. Entwurf zur Villa Lassig in Heidelberg von Architekt Leonh. Schäfer in Darmstadt. — Tafel 31. Wohnhaus K[illegible]gasse in Wien; erbaut von Architekt J. Sowinski daselbst. — Tafel 32. Corpshaus in Göttingen; entworfen von Reg.-Baumeister L. Schönfelder in Berlin.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 15. 6. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MITTELALTERLICHE WANDGEMÄLDE UND TAFELBILDER AUS BURG KARLSTEIN IN BÖHMEN.[1])

Das, auf der vollen Höhe der heutigen Kunstwissenschaft und Reproduktionstechnik stehende Werk über die denkwürdigen Malereien aus Burg Karlstein in Böhmen bildet den ersten Band einer Serie von Forschungen zur Kunstgeschichte des reichen österreichischen Kronlandes, welche die hochverdiente „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen“ herauszugeben unternommen hat.

Prof. Dr. *J. Neuwirth* in Prag, der bewährte Forscher, hat sich die Aufgabe gestellt, den geschichtlichen Entwicklungsgang des Kunstlebens in Böhmen während des goldenen Zeitalters unter Karl IV., die hohe Blüte und ihr rasches Dahinwelken auf Grundlage der schriftlichen wie der künstlerischen Quellen bei gleichzeitiger kritischer Würdigung der noch erhaltenen Denkmäler längst verrauschten Glanzes zur Darstellung zu bringen. Noch reicher als die Angaben der Geschichtschreiber fließen die überaus zahlreichen, an den verschiedensten Orten gesammelten Nachweise der Archive, oft mit wenigen Worten wichtige Thatsachen feststellend. Dem internationalen Zuge, welcher ohne Beschränkung auf lokale Mittelmäßigkeit die brauchbaren Kräfte dorther berief, wo er sie wirklich fand, welcher Meister aus Frankreich ebenso wie Künstler aus Italien oder Deutschland beschäftigte und an ihrem fortgeschrittenen Können die noch zurückgebliebene Leistungsfähigkeit der Einheimischen schulen ließ, verdankte Böhmens Kunstleben während des 14. Jahrhunderts seine unbestreitbare Bedeutung für die Kunstgeschichte überhaupt. Dass deutsche Einflüsse die anfangs vorherrschenden französischen Anschauungen zurückdrängten und die Führung übernahmen, ergab sich aus der Stellung des böhmischen Königs, der zugleich deutscher Kaiser war. Mitglieder des Herrscherhauses, Kirchenfürsten, Weltgeistliche und Mönche, Adelige und Bürger wetteiferten in der Förderung der Kunst. Der letzteren erwiesen sich gar manche Ideen und Strömungen der Zeit freundlich, wie der Fronleichnamskult, die gesteigerte Verehrung der heil. Maria und der böhmischen Landespatrone, die unverkennbare Neigung zu Prachtentfaltung und Repräsentation, die Errichtung der Universität, die Pflege der Humanität, zweckdienliche Fürsorge für bequeme Verkehrsmittel u. dgl. Dagegen unterwühlte die unter Wenzel IV. sich immer entschiedener gestaltende Opposition gegen die Ausschreitungen der Reliquienverehrung, der radikaler gewordene Hussitismus mit seiner Feindseligkeit gegen Kirchenbauten und ihre Ausstattung, besonders gegen die Bilderverehrung binnen kurzem vollständig den Boden, auf welchem die Kunst so viele verheißungsvolle, nun zum großen Teile unbarmherzig gebrochene Blüten getrieben hatte. Waren unter Johann von Luxemburg und Karl IV. nahezu ausschließlich fremdländische Meister für die Ausführung künstlerisch hervorragender Aufgaben herangezogen worden, so trat unter Wenzel IV. das zunächst an fremdländischen Anschauungen gebildete tschechische Element mehr als früher in den Vordergrund; in objektiver Weise werden die Leistungen tschechischer Künstler ebenso wie jene der Franzosen oder Deutschen gewürdigt.

Den früheren Arbeiten Neuwirths auf dem geschilderten Gebiete reiht sich nun die hier besprochene in glücklichster Weise an, und die allgemeine Bedeutung des Stoffes rechtfertigt es vollauf, dass gerade mit diesem Bilderbestande eine neue, für die kunstgeschichtliche Forschung Böhmens hoffentlich recht segensreiche Unter-

1) Von Prof. Dr. *Joseph Neuwirth*. Mit 50 Lichtdrucktafeln und 16 Abbildungen im Texte. Prag, Calve. 1896. Fol.

nehmung eingeleitet wurde. Die erst wenige Jahre bestehende obengenannte Gesellschaft, welche vor kurzem einen Wettbewerb für die Wandmalereien des neuen Karlsbader Badehauses einleitete, steht auch mit diesem zweiten Unternehmen ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe, weil sie über der Förderung der zeitgenössischen Kunst die Hebung der Schätze einer großen kunstgeschichtlichen Vergangenheit Böhmens nicht vergisst.

Mit Rücksicht auf die Wichtigkeit des Nachweises, welche Einflüsse die Eigenart des in Böhmen nicht seinesgleichen findenden Karlsteiner Burgenbaues bestimmten, steht zunächst die Erörterung im Vordergrunde, inwieweit die Papstburg in Avignon als das Vorbild und der aus Avignon berufene erste Prager Dombaumeister Matthias von Arras als der Baukünstler zu gelten habe, dessen Anschauungen die Erbauung Karlsteins maßgebend beeinflussten. Eine Feuersbrunst im Jahre 1487 und besonders die Restaurirungsarbeiten unter Rudolf II., denen Wandmalereien im Karlsteiner Palas und teilweise auch jene der Marienkirche zum Opfer fielen, änderten manches an der äußeren Erscheinung der Burg, die nach dem 30jährigen Kriege ziemlich verwahrlost dastand. Das den Karlsteiner Malereien schon von Benesch von Weitmil entgegengebrachte Interesse war auch im 16. und 17. Jahrhunderte nicht erloschen, sondern vielmehr gestiegen; denn Balbin liefert die erste eingehendere Würdigung des Bilderschmuckes der verschiedenen Räume, namentlich der Tafelbilder in der Kreuzkapelle. Eine neue Phase der Wertschätzung des Karlsteiner Bilderbestandes inaugurirte Lessing's Schrift vom Alter der Ölmalerei, da die Ausführungen derselben im Zusammenhange mit einer 1775 an Karlsteiner Bildern gemachten Entdeckung des Prager Malers Joh. Qu. Jahn eine vom Prager Professor Franz Lothar Ehemant geleitete Untersuchung der Karlsteiner Tafelbilder i. d. J. 1779 und 1780 veranlassten. Infolge der dabei gewonnenen Ergebnisse wurden einige Stücke (Thomas von Modena, die Kreuzigung und zwei Kirchenlehrer aus der Kreuzkapelle) für die Wiener Galerie, eine Madonna des erstgenannten Meisters und ein Tafelbild an die Prager Universitätsbibliothek abgetreten, welch' letztere beide Bilder 1841 nach Karlstein zurückstellte. Begeistert traten Friedrich Schlegel und Primisser für die Anerkennung der Eigenart der Karlsteiner Bilder ein, deren Anblick sie überwältigt hatte. Als Verwirklichung eines hochherzigen Entschlusses des Kaisers Ferdinand I. von Österreich stellte sich eine nur weiteren Schäden vorbeugende Restaurirung der Karlsteiner Tafelbilder dar, welche nach Einholung eines Gutachtens des Hofkammermalers Gurk und des Galeriedirektors Kraft der Prager Maler Wenzel Markowsky i. d. J. 1840 und 1841 unter Überwachung von Seite der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag durchführte. Das darüber erhaltene Aktenmaterial, welches teils wortgetreu, teils in Regestenform mitgeteilt wird, ermöglicht eine ziemlich sichere Feststellung der Erhaltungsmaßnahmen, unter welchen der Charakter der Tafelbilder selbst offenbar keine Veränderung erfuhr.

Die Darlegungen, welche sich an die Geschichte der Karlsteiner Bilder anreihen, streben nächst einer genauen Beschreibung der einzelnen Cyklen auch ihre stilkritische Bewertung an; sie suchen möglichst alle mit dem Karlsteiner Bilderschatze zusammenhängenden Fragen zu beantworten, die selbst Woltmann und Grueber oft kaum berühren, ja vielfach nicht einmal aufwerfen. So erscheinen die Karlsteiner Wandgemälde und Tafelbilder, deren auch die knappste Fassung eines kunstgeschichtlichen Leitfadens gedenkt, zum erstenmale in allen Einzelheiten fachmännisch gewürdigt.

Die Überreste des Apokalypsecyklus der Marienkirche, von denen bisher durchschnittlich nur das Weib mit dem Kinde und der gegen dasselbe losfahrende Drache genannt und bekannt waren, bieten zunächst zwei vollständig erhaltene, freilich stark beschädigte Scenenreihen des zweiten und des dritten Wehe's. Für die Südwand werden nach Bild- und Inschriftfragmenten Darstellungen im Anschlusse an das Öffnen der sieben Siegel erwiesen, unter welche besonders jene der vier apokalyptischen Reiter von hohem Interesse ist; sie bildet mit ihrer Vereinigung der vier Gesichte zu einem Bilde bei gleichzeitiger Sonderung der erklärenden Inschriften ein überaus wichtiges Glied in der Kette bedeutsamen Fortschrittes der Apokalypsedarstellungen. Der Vergleich mit den Apokalypsecyklen der bekannten Welislaw'schen Bilderbibel in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz und des Scriptum super apocalypsim in der Domkapitelbibliothek zu Prag ergiebt, da diese Bilderreihen für die Behandlung des Apokalypsestoffes in Böhmen wichtige Anhaltspunkte vermitteln, nicht minder interessante Berührungen als jener mit den Bildern der Trierer, Turiner und Bamberger Apokalypse. Für die drei Darstellungen Karl's IV. in Beziehung zur Reliquienverehrung wird außer dem Nachweise der Unzulänglichkeit der bisherigen Deutung eine neue Erklärung versucht, welche die zweite Scene als Überreichung der zwei Dornen aus der Krone Christi durch den Dauphin nach alten Reliquienverzeichnissen sicherstellt.

Die Denkmale der trefflich erhaltenen Katharinenkapelle erfahren eingehendste Charakterisirung und in der Besprechung des Glasmalereirestes sowie der Madonnenstatue eine abrundende Erweiterung.

Die Angaben über die Wandgemälde aus der Wenzels- und Ludmilalegende im Treppenhause des Karlsteiner Hauptturmes führen den Gegenstand eigentlich zum erstenmale in den Kreis kunstgeschichtlicher Betrachtung allseitig erschöpfend ein. Die ziemlich zahlreichen Darstellungen werden nicht nur beschrieben, sondern auch auf ihren Zusammenhang mit den litterarischen und künstlerischen Quellen der Zeit geprüft, in welcher die Karlsteiner Bilder vollendet wurden. Sie

erweisen sich in bestimmten Einzelheiten abhängig von der auf Karl IV. selbst zurückgehenden Fassung der Wenzelslegende und von verschiedenen Bilderfolgen des Stoffes, die in den Kopieen der Wandgemälde aus der Wenzelslegende in der Wenzelskapelle des Prager Domes, in den Miniaturen der Welislawbibel und besonders des Cod. N. 370 der Wiener Hofbibliothek vorliegen. Die letztgenannte Quelle wird auch für den Cyklus der Ludmilalegende von Wert. Ein Cyklus von Legendenillustrationen in der Art der Wiener Hs N. 370 war dem Maler der Karlsteiner Treppenhausbilder offenbar bekannt, ja vielleicht als Vorbild empfohlen. Die Berührung der Monumentalmalerei und der Buchmalerei in der Behandlung desselben Stoffes lässt sich wohl nicht an vielen Orten gleich schlagend erweisen.

Bei der Herausarbeitung des Ausstattungsgedankens der berühmten Karlsteiner Kreuzkapelle, dessen Vorhandensein noch Grueber überhaupt bestritt, ist die Deutung der nur vereinzelt mit Attributen dargestellten Heiligen wiederholt auf die alten Verzeichnisse der Karlsteiner Reliquien gestützt, welche in gar manchen Fällen zuverlässige Erklärung vermitteln. Die ganze Schar der Heiligen, deren Reliquien Karl IV. auf verschiedenen Fahrten erworben und im Rahmen der meisten Tafeln einzusetzen befohlen hatte, wurde gleichsam im Bilde in diesem mit mystisch wunderbarer Pracht ausgestatteten Kapellenraum versammelt. Die Gemälde an den Nischenwölbungen der Fenster ergänzen mit zwei Scenen — dem Herrn, welcher das Buch mit den sieben Siegeln hält, und der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten — die Feststellung der in Böhmen damals üblichen Behandlungsweise des Apokalypsestoffes gerade dort, wo entsprechende Bilder in der Marienkirche fehlen. Von den drei Marienlegendescenen ragt die gut erhaltene Anbetung der Könige hervor, auf welcher als dritter König Karl IV. selbst dargestellt ist; dagegen sind von den auf Maria Magdalena bezugnehmenden vier Darstellungen nur zwei noch ohne Schwierigkeit erkennbar. In Kürze wird der merkwürdigen Berührung der Ausstattung der Karlsteiner Kreuzkapelle mit dem Bilderschmucke der Burgkapelle zu Zwingenberg a. N. gedacht, der mehr als zur Hälfte mit den Karlsteiner Kreuzkapellenbildern sich deckt.

Wichtiger als die Angaben über das heute in der Karlsteiner Marienkirche aufbewahrte Altarwerk der Palmatiuskirche in Budnian, welche am Fuße des Karlsteiner Burgberges liegt, sind jene über zwei verlorene Wandbildercyklen im Karlsteiner Palas. Edmund de Dynter, der brabantische Gesandte und Geschichtschreiber, gedenkt des einen, nämlich eines Stammbaumes der Luxemburger, den ihm Wenzel IV. selbst erklärte; der am Kaiserhofe einige Zeit verbringende Geschichtschreiber Johann von Marignola giebt in der Schilderung des Doppelwunders, das sich mit einer Reliquie des heil. Nikolaus 1353 im Prager Agneskloster abspielte, eingehenden Aufschluss über die Veranlassung des zweiten Cyklus, welcher ein Zeitereignis mit der Reliquienverehrung verbindet.

Den Schluss bildet die Abgrenzung der Anteile, welche den in Karlstein beschäftigten Meistern zufallen. Dem Thomas von Modena, dessen Art nach den Wiener Bildern und den Resten des signirten Karlsteiner Altarwerkes bestimmt wird, sind nach vorsichtig weiterschreitendem, stilkritischem Vergleiche die Apokalypsebilder der Marienkirche und die Bilder der Katharinenkapelle zugewiesen, dem einheimischen Meister Theodorich die Tafelbilder und die Gemälde an den Nischenwölbungen der Kreuzkapelle sowie die Bildnisse Karls IV. in der Marienkirche, sodass für Nikolaus Wurmser aus Straßburg in dem noch erhaltenen Bestande nur die Wandbilder im Treppenhause des Karlsteiner Hauptturmes erübrigen.

Die Ausführungen über die Art des als Hauptvertreter der sogenannten Prager Schule geltenden Theodorich bieten manch neue überraschende Thatsache. Einer neuen Auffassung, einer mehr naturwahren Durchbildung und bereits glücklich erreichter Individualisirung zustrebend, zeigt der Meister neben unverkennbar künstlerischen Zügen zahlreiche rein handwerksmäßige Einzelheiten, die auf eine starke Mithilfe von Gesellenhänden deuten. Die Patronage und die reliefartigen Zieraten der Gewandung, die Nimbenbehandlung u. dgl. erweisen sich unverkennbar abhängig von dem Brauche, den Cennino Cennini nicht viel später kodifizirte. So tritt Theodorich im Handwerkmäßigen unter italienischen Einfluss, den der in Karlstein arbeitende Thomas von Modena auf ihn ausübte, wahrt aber in der Hauptsache seine ihn über die Zeitgenossen erhebende Eigenart, in welcher uns ganz vereinzelt auch Anklänge an moderne Kunstanschauungen begegnen.

Verschiedene Gesichtspunkte bestimmen die Anordnung der Karlsteiner Bilder. Die stärker erhobene Forderung der Berücksichtigung des Individuums klingt in den wiederholt vorkommenden Porträtdarstellungen Karl's IV. aus, dessen im Stammbaume der Luxemburger erkennbarer Familienstolz bei den Treppenhausbildern aus der Wenzels- und Ludmilalegende eine religiöse Färbung annimmt. Seine Vorliebe für theologische Spekulation, die Joh. v. Marignola treffend charakterisirt, bedingt die Apokalypsegemälde; die bekannte Reliquienverehrung des Kaisers führt zur künstlerischen Behandlung seines persönlichen Anteiles an der Erwerbung besonders hervorragender Stücke und zur Darstellung aller in Karlstein durch Reliquien vertretenen Heiligen. Ein Ereignis jener Tage verbindet sich mit dem Reliquienkult in der Darstellung des Doppelwunders von 1353, welche sich wieder auf die Hervorkehrung eines stark persönlichen Interesses gründet. Für die Feststellung der ästhetischen Anschauungen des Zeitalters und für die Beurteilung des Geschmackes Karl's IV.

haben die Bilder der Kreuzkapelle besondere Bedeutung, da er selbst 1367 die letzteren als „artificiosa pictura et solemnis“ und als „ingeniose et artificialiter“ ausgeführt bezeichnet.

Die Darlegungen des Textes werden unterstützt durch fünfzig vortreffliche Lichtdrucktafeln, welche der Leistungsfähigkeit und Sorgfalt der Firma Bellmann in Prag ein überaus ehrendes Zeugnis ausstellen und sich mit den besten Leistungen dieses Reproduktionszweiges im In- und Auslande messen dürfen. Kopfleisten und Schlussvignetten vervollständigen mit ihren durchwegs aus Karlstein selbst gewählten Motiven das reiche Anschauungsmaterial der im großen Stile angelegten und vornehm ausgestatteten Publikation. pp.

BÜCHERSCHAU.

Roma. Impressioni di *Giulio Marchetti.* Beschrieben von *A. Ruhemann.* II. Der Tiber. Rom. L. Bruckner, via Frattina 133. Das Jahr 6 Lieferungen zu 2,50 M.

Das zweite Heft dieses eigenartigen, Deutschland und Italien litterarisch und künstlerisch verbindenden Lieferungswerkes führt uns den wichtigsten Strom der Weltgeschichte, den Tiber, in Wort und Bild vor. Mit schöner Anschaulichkeit schildert uns Ruhemann die großartige melancholische Natur der weiten Tiberebene vor Roms Thoren, das herrliche Farbenspiel eines Sonnenunterganges am ponte molle und den düstern Ernst der Nacht an der acqua acetosa. Die unerschöpflich reichen historischen Erinnerungen, die der Tiber auf Schritt und Tritt, bei jeder Biegung seines gewundenen Laufes erweckt, werden uns an der Beschreibung seiner Brücken, seiner Burgen und Kirchen vorgeführt; vom sagenhaften König Ancus Marcius und seiner ältesten Brücke, dem pons sublicius an bis zum ponte Garibaldi, der neuesten Verbindung beider Ufer, führt uns der Verfasser im Fluge durch die Jahrtausende, durch all die gewaltigen Ereignisse und das unsägliche Elend, Verbrechen und Unheil, das wir Weltgeschichte nennen. Nur selten ein lichtes Bild, aber der Hauch von Größe durchzieht jedes Blatt des Werdegangs der ewigen Stadt, die die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Einzelexistenz eindringlicher als alles vor Augen führt. Die Bilder zeigen einen entschiedenen Fortschritt gegen die vorige Lieferung. Die Darstellungen nach alten Holzschnitten, die den früheren Zustand des Flusses zeigen, sind fein und zierlich ausgeführt. Auch einzelne der anderen Bilder geben viel von dem Reiz des Originals wieder, so das erste Blatt der Tiber bei der Villa der Livia von Roesler-Franz, das Ufer bei der Ripetta-Brücke von Gallina, die Engelsbrücke während des Neubaues von Serra etc. Alles in allem, das Heft wird von jedem Romkenner mit großem Genuss gelesen werden und erweckt den Wunsch nach Fortsetzung. *G.*

Wappenzeichnungen H. Baldung Griens in Koburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrheinischen Meisters. Von *Rob. Stiassny.*

Von dieser in der „Kunstchronik“ bereits besprochenen Publikation, die im vorjährigen Jahrbuche der Wiener Heraldischen Gesellschaft „Adler“ (Doppelband V. u. VI. der Neuen Folge) und zugleich als Sonderabdruck erschienen ist, hat die Verlagshandlung C. Gerold's Sohn eine zweite Ausgabe in schöner Ausstattung veranstaltet, die durch den Buchhandel zu beziehen ist.

D. Chodowiecki. *Von Berlin nach Danzig.* Text von Prof. Dr. *W. v. Oettingen.* 2. Auflage. Berlin, Amsler & Ruthardt.

Das Reiseskizzenbuch des Daniel Chodowiecki, jene reizende Sammlung fein und geistreich beobachteter Charaktere, die der Meister 1773 sorglich zusammen getragen, ist in neuer Auflage erschienen. Sämtliche Lichtdrucke sind nach den Originalen der Berliner Kunstakademie nochmals aufgenommen, und geben die feinsten Linien und Töne der Vorbilder mit höchster Treue wieder. Der jüngste Chodowiecki-Biograph, W. v. Oettingen, der den aus Tagebuchnotizen zusammengestellten Text revidirte, giebt ein kurzes, orientirendes Vorwort. Verleger wie Herausgeber haben mit feinem Takte vermieden, die ungekünstelte Einfachkeit des Büchleins durch unnötige Beigaben zu zerstören. Es präsentirt sich in schlichtem Skizzenbucheinband. Im Text ist nur das zum Verständnis der Personen oder Situationen Nötige meist mit des Künstlers eigenen Worten gesagt. Vielleicht hätte dabei die kühne Behauptung, dass der Pastellmaler Wessel „als Porträtmaler in Pastell und Öl lebte“ gemildert werden können. Die Wertschätzung des zarten, empfindsamen Meisters wird aber durch diese Neuausgabe jedenfalls sich nur steigern. *M. SCH.*

Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Gesammelte Aufsätze von *Julius Meyer.* Herausgegeben von *C. Fiedler.* Leipzig, Grunow, 1895. 8.

Unter obigem Titel wurden eine Reihe von Aufsätzen, welche der verstorbene Direktor der Berliner Gemäldegalerie, Julius Meyer, in den Jahren 1861—1865 von München aus für die „Grenzboten“ schrieb, als posthumes Werk von dem inzwischen auch verstorbenen C. Fiedler herausgegeben. Die Aufsätze behandeln in der Hauptsache die Münchener Architektur unter König Ludwig I. und Max II., daneben die deutsche Malerei und Plastik der sechziger Jahre. Es sind bei aller Feinsinnigkeit frisch und kräftig geschriebene Angriffe gegen die Versimpelung der officiellen Münchener Kunst in der Mitte unseres Jahrhunderts. Lag ein zwingender Grund vor, dieselben der Vergessenheit zu entreißen und in Buchform neuerdings herauszugeben? Denen, die persönlich jene Kämpfe noch miterlebt haben, wird diese Notwendigkeit nicht einleuchten. Die jüngere Generation, für die jene Zeit schon eine geschichtliche ist, für deren Erkenntnis man bereits auf gedrucktes Quellenmaterial angewiesen erscheint, sie wird einen solchen Neudruck schon freudiger begrüßen. Denn betreffs der Entwicklung der Kunst in jener Epoche ist man, besonders für die Geschichte der Architektur, doch zumeist zu mühsamer Durchforschung der Fachzeitschriften und Tagesblätter gezwungen. Andrerseits sind manche der von J. Meyer hier erörterten Fragen auch heute noch nicht so veraltet, wie man wohl glauben sollte. Dem mit guten, treffenden Schlägen geführten Kampfe gegen Kaulbach's fade Geschichtsklitterung wäre heute noch eine weite Verbreitung dringend zu wünschen, denn die Zahl der kritiklosen Verehrer Kaulbach'scher Talmi-Historie ist bei weitem größer als die Zahl derer, die ihn in seiner ganzen Hohlheit erkannt haben. Das Buch hat heute aber auch ein Interesse als litterarisches Zeugnis, als Repräsentant der Kunstkritik der sechziger Jahre, jener Jahre, da es galt der Renaissance und dem Kolorit Geltung zu verschaffen gegen den kraftlos gewordenen Idealismus. Meyer, von der ästhetischen Schule allmählich zur Bilderkennerschaft fortschreitend, hat ja unter Fachgelehrten als Detailforscher niemals eine prominente Stellung einzunehmen vermocht. Aber vom Prinzipe dieser exakten Forschung war er doch

angehaucht und er versucht wenigstens, offenen, sehenden Auges aus dem Walde der grauen Theorie zum grünen Haine der fachgemäßen Behandlung hinüberzueilen. Freilich bei allem Streben nach Freiheit und Unbefangenheit des Urteils, wie veraltet erscheint er uns zuweilen. Die Gotik bekämpft er als eine veraltete, längst überwundene Mode, mit deren beschränkten Formen nichts anzufangen sei (p. 89). Andrerseits wird man aber häufig auch überrascht sein durch die Schärfe seines Urteils über vielbewunderte Zeitgenossen, über die Energie, mit der er Lokalgötzen, wie Schwanthaler, Kaulbach u. a. abthut. Nach beiden Richtungen, als Quelle für die Kenntnis der Ludwigszeit wie als historisches Dokument ist das Buch reizvoll und interessant, und wird es immer mehr werden, je weiter wir uns von jener Epoche entfernen. *M. SCH.*

KUNSTBLÄTTER.

Ein neues Klinger-Werk. — Wie wir vernehmen wird demnächst im Verlage von *Franz Hanfstaengl* in München ein Max Klinger-Werk erscheinen. *Franz Herm. Meissner* hat zu dem in Großfolio gehaltenen Werke einen Text geliefert, welcher Klinger's bisheriges künstlerisches Schaffen einer ausführlichen Würdigung unterzieht und als Kommentar zu den berühmten radirten Cyklen speciell betrachtet werden kann. Die Publikation wird neben 25 in den Schriftsatz gedruckten Zeichnungen ca. 50 Blatt in Kupferätzungen und Kunstdrucken fast durchweg noch nicht veröffentlichte Schöpfungen enthalten.

NEKROLOGE.

*** *Giuseppe Fiorelli*, der Generaldirektor der Museen und Ausgrabungen, der Altertümer und schönen Künste im Königreich Italien, der sich um die systematische Freilegung Pompejis große Verdienste erworben hat, ist am 29. Januar in seiner Geburtsstadt Neapel im 73. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Kupferstecher Prof. Robert Trossin* ist am 1. Februar in Berlin im 75. Lebensjahre gestorben.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Zur Ergänzung der tanzenden Mänade im Berliner Museum.* Das vorjährige Preisausschreiben Kaiser Wilhelm II., das die Ergänzung des Abgusses der tanzenden Mänade im Königlichen Museum zum Gegenstande hatte, ist ohne Resultat geblieben. wie aus folgendem, im „Reichs-Anzeiger" veröffentlichten Erlasse Sr. Majestät an den Kultusminister hervorgeht: „Ich habe die bei der Generalverwaltung der Königlichen Museen von dreizehn Künstlern und einer Künstlerin rechtzeitig eingelieferten Arbeiten zur Ergänzung eines bei den Museen befindlichen Abgusses der antiken Marmorstatue einer tanzenden Mänade einer Besichtigung und Prüfung unterzogen. Bei aller Anerkennung der Vorzüge, welche einige Arbeiten in Bezug auf Auffassung und Ausführung einzelner Teile aufweisen, kann Ich jedoch nicht anerkennen, dass die gestellte Aufgabe in ihrer eigentlichen Bedeutung richtig erfasst und behandelt ist, und habe Ich von der Verleihung des durch Meinen Erlass vom 27. Januar v. J. ausgesetzten Preises von 2000 M. absehen müssen. Unter diesen Umständen bestimme Ich für den nächsten Wettbewerb dieselbe Aufgabe und will Ich den aus Meiner Schatulle zu zahlenden Preis auf 3000 M. erhöhen. Sie wollen hiernach das Weitere veranlassen. Berlin, den 27. Januar 1896. Wilhelm R."

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Wien, im Januar. — Zwei Ausstellungen von Interesse bringt wieder das Künstlerhaus: eine Auswahl talentvoller Polen aus der Sammlung *Milewski* in Lemberg und die Kollektion *Remi van Haanen.* Über die letztere kann zusammenfassend gesagt werden: sie ist recht interessant, — mehr nicht. Verschiedene Wiener und Londoner Privatbesitzer haben die sauberen Bildchen geliehen und diese machen zweifelsohne dem Publikum Freude. Diese blitzlebendigen venezianischen Dirnen mit den nackten braunen Schultern und Armen, mit den kurzen neckischen Füßchen, die prallanliegenden Mieder machen sich so lieb und fesch, das ist ja alles brav und tüchtig und die Zeichnung darf das Lob des Virtuosentums beanspruchen. Es sitzen unter diesen koketten, knappen Korsets und Röckchen wirkliche dralle junge Mädchenleiber, geschmeidig und warm. Aber sind sie aus einer inneren Notwendigkeit entstanden? Hat hier ein ringender künstlerischer Ernst Befreiung gesucht? Das wird wohl niemand behaupten wollen. Und die Malerei wirkt nur bunt, nicht im richtigen wahren Sinne farbig. Es fehlen die ausgleichenden und einigenden zarten atmosphärischen Medien, die Luftschichten. Und dieses für unser heutiges Auge schwere Manco wird leider durch kein Plus von Empfindung und Adel ersetzt. Es ist an eigenem Sehen zu wenig, an abgelauschter Geschicklichkeit viel zu viel vorhanden. Das verstimmt. Wir wollen diese Malweise lieber den modernen Italienern zweiten Ranges überlassen, die für den Bedarf der reisenden Fremden malen. Die machen so etwas noch leichter, pikanter. Herr van Haanen malt im Fahrwasser einiger Engländer von mittlerer Güte. Dass die Sachen aber sämtlich ihre Käufer und Liebhaber gefunden, darf, angesichts ihrer Virtuosität, nicht befremden. Ohne daher irgend jemandem die Freude daran nehmen zu wollen, muss gefragt werden: Sollten ein Talent und ein Fleiß, wie Cecil van Haanen sie beweist, nicht noch für ein besseres Ziel gewonnen werden können? Brauchen sie dem oberflächlichen Geschmack Konzessionen zu machen? — Gerade das Gegenteil zeigen die Polen, wenigstens die beiden, die uns aus der Sammlung Milewski am bemerkenswertesten erscheinen: *Alexander Gierymski* und *Franz Żmurko.* Der erstere lebt in München und hat dort gelernt, deutsch zu arbeiten, während vom Pariser chic wenig, aber noch gerade genug geblieben, um dem im dämmerigen Laternenschein aufgenommenen Platz vor der Pariser Oper sein eigentümliches Gepräge zu bewahren. Der Künstler hat es gewaltig ernst damit gemeint, denn dieses Bild, bei der Vereinigung von Gas und elektrischer Beleuchtung, ist zweimal in gleicher Größe bis zu Ende durchgeführt. Das dunklere von diesen scheint uns am besten, die Beleuchtungsaufgabe und die Bildwirkung sind hier am einheitlichsten bewahrt. Um zu erkennen, wie man zu solchen Aufgaben reift, darüber kann die aus dem Jahr 1881 datirte Studie der „Alten Jüdin" Aufschluss geben. Hier sitzt noch der saure Schweiß, der unbeugsame Wille, der die Zähne fest aufeinander beißt, bis er die Aufgabe nach allen Seiten zum geistigen Besitz gemacht und geklärt hat. Erst zehn Jahre später (die oben betonten Pariser Bilder sind von 1891) ist der Meister ganz der Herr seines Stoffes. Das heißt künstlerisches Ringen, welches Achtung erzwingt! Gierymski ist kein Genie, aber ein ehrliches Talent, reich an schmerzvollem Ringen, vielgestaltig, sehnsüchtig vorwärts dringend nach geahnten Höhen. Er hat sich selbst gemalt: ein zartknochiger Körper, dessen Brustumfang das „Militärmaß" nicht erreicht, darüber der leicht vorgebeugte Kopf, die feine Stirn von ernsten Gedanken durchfurcht, hochgewölbt und ausgeprägt über

haben die Bilder der Kreuzkapelle besondere Bedeutung, da er selbst 1367 die letzteren als „artificiosa pictura et solemnis“ und als „ingeniose et artificialiter“ ausgeführt bezeichnet.

Die Darlegungen des Textes werden unterstützt durch fünfzig vortreffliche Lichtdrucktafeln, welche der Leistungsfähigkeit und Sorgfalt der Firma Bellmann in Prag ein überaus ehrendes Zeugnis ausstellen und sich mit den besten Leistungen dieses Reproduktionszweiges im In- und Auslande messen dürfen. Kopfleisten und Schlussvignetten vervollständigen mit ihren durchwegs aus Karlstein selbst gewählten Motiven das reiche Anschauungsmaterial der im großen Stile angelegten und vornehm ausgestatteten Publikation. pp.

BÜCHERSCHAU.

Roma. Impressioni di *Giulio Marchetti.* Beschrieben von *A. Ruhemann.* II. Der Tiber. Rom. L. Bruckner, via Frattina 133. Das Jahr 6 Lieferungen zu 2,50 M.

Das zweite Heft dieses eigenartigen, Deutschland und Italien litterarisch und künstlerisch verbindenden Lieferungswerkes führt uns den wichtigsten Strom der Weltgeschichte, den Tiber, in Wort und Bild vor. Mit schöner Anschaulichkeit schildert uns Ruhemann die großartige melancholische Natur der weiten Tiberebene vor Roms Thoren, das herrliche Farbenspiel eines Sonnenunterganges am ponte molle und den düstern Ernst der Nacht an der acqua acetosa. Die unerschöpflich reichen historischen Erinnerungen, die der Tiber auf Schritt und Tritt, bei jeder Biegung seines gewundenen Laufes erweckt, werden uns an der Beschreibung seiner Brücken, seiner Burgen und Kirchen vorgeführt; vom sagenhaften König Ancus Marcius und seiner ältesten Brücke, dem pons sublicius an bis zum ponte Garibaldi, der neuesten Verbindung beider Ufer, führt uns der Verfasser im Fluge durch die Jahrtausende, durch all die gewaltigen Ereignisse und das unsägliche Elend, Verbrechen und Unheil, das wir Weltgeschichte nennen. Nur selten ein lichtes Bild, aber der Hauch von Größe durchzieht jedes Blatt des Werdegangs der ewigen Stadt, die die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Einzelexistenz eindringlicher als alles vor Augen führt. Die Bilder zeigen einen entschiedenen Fortschritt gegen die vorige Lieferung. Die Darstellungen nach alten Holzschnitten, die den früheren Zustand des Flusses zeigen, sind fein und zierlich ausgeführt. Auch einzelne der anderen Bilder geben viel von dem Reiz des Originals wieder, so das erste Blatt der Tiber bei der Villa der Livia von Roesler-Franz, das Ufer bei der Ripetta-Brücke von Gallina, die Engelsbrücke während des Neubaues von Serra etc. Alles in allem, das Heft wird von jedem Romkenner mit großem Genuss gelesen werden und erweckt den Wunsch nach Fortsetzung. G.

Wappenzeichnungen H. Baldung Griens in Koburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrheinischen Meisters. Von *Rob. Stiassny.*

Von dieser in der „Kunstchronik“ bereits besprochenen Publikation, die im vorjährigen Jahrbuche der Wiener Heraldischen Gesellschaft „Adler“ (Doppelband V. u. VI. der Neuen Folge) und zugleich als Sonderabdruck erschienen ist, hat die Verlagshandlung C. Gerold's Sohn eine zweite Ausgabe in schöner Ausstattung veranstaltet, die durch den Buchhandel zu beziehen ist.

D. Chodowiecki. *Von Berlin nach Danzig.* Text von Prof. Dr. *W. v. Oettingen.* 2. Auflage. Berlin, Amsler & Ruthardt.

Das Reiseskizzenbuch des Daniel Chodowiecki, jene reizende Sammlung fein und geistreich beobachteter Charaktere, die der Meister 1773 sorglich zusammen getragen, ist in neuer Auflage erschienen. Sämtliche Lichtdrucke sind nach den Originalen der Berliner Kunstakademie nochmals aufgenommen, und geben die feinsten Linien und Töne der Vorbilder mit höchster Treue wieder. Der jüngste Chodowiecki-Biograph, W. v. Oettingen, der den aus Tagebuchnotizen zusammengestellten Text revidirte, giebt ein kurzes, orientirendes Vorwort. Verleger wie Herausgeber haben mit feinem Takte vermieden, die ungekünstelte Einfachkeit des Büchleins durch unnötige Beigaben zu zerstören. Es präsentirt sich in schlichtem Skizzenbucheinband. Im Text ist nur das zum Verständnis der Personen oder Situationen Nötige meist mit des Künstlers eigenen Worten gesagt. Vielleicht hätte dabei die kühne Behauptung, dass der Pastellmaler Wessel „als Porträtmaler in Pastell und Öl lebte“ gemildert werden können. Die Wertschätzung des zarten, empfindsamen Meisters wird aber durch diese Neuausgabe jedenfalls sich nur steigern. *M. SCH.*

Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Gesammelte Aufsätze von *Julius Meyer.* Herausgegeben von *C. Fiedler.* Leipzig, Grunow, 1895. 8.

Unter obigem Titel wurden eine Reihe von Aufsätzen, welche der verstorbene Direktor der Berliner Gemäldegalerie, Julius Meyer, in den Jahren 1861—1865 von München aus für die „Grenzboten“ schrieb, als posthumes Werk von dem inzwischen auch verstorbenen C. Fiedler herausgegeben. Die Aufsätze behandeln in der Hauptsache die Münchener Architektur unter König Ludwig I. und Max II., daneben die deutsche Malerei und Plastik der sechziger Jahre. Es sind bei aller Feinsinnigkeit frisch und kräftig geschriebene Angriffe gegen die Versimpelung der officiellen Münchener Kunst in der Mitte unseres Jahrhunderts. Lag ein zwingender Grund vor, dieselben der Vergessenheit zu entreißen und in Buchform neuerdings herauszugeben? Denen, die persönlich jene Kämpfe noch miterlebt haben, wird diese Notwendigkeit nicht einleuchten. Die jüngere Generation, für die jene Zeit schon eine geschichtliche ist, für deren Erkenntnis man bereits auf gedrucktes Quellenmaterial angewiesen erscheint, sie wird einen solchen Neudruck schon freudiger begrüßen. Denn betreffs der Entwicklung der Kunst in jener Epoche ist man, besonders für die Geschichte der Architektur, doch zumeist zu mühsamer Durchforschung der Fachzeitschriften und Tagesblätter gezwungen. Andrerseits sind manche der von J. Meyer hier erörterten Fragen auch heute noch nicht so veraltet, wie man wohl glauben sollte. Dem mit guten, treffenden Schlägen geführten Kampfe gegen Kaulbach's fade Geschichtsklitterung wäre heute noch eine weite Verbreitung dringend zu wünschen, denn die Zahl der kritiklosen Verehrer Kaulbach'scher Talmi-Historie ist bei weitem größer als die Zahl derer, die ihn in seiner ganzen Hohlheit erkannt haben. Das Buch hat heute aber auch ein Interesse als litterarisches Zeugnis, als Repräsentant der Kunstkritik der sechziger Jahre, jener Jahre, da es galt der Renaissance und dem Kolorit Geltung zu verschaffen gegen den kraftlos gewordenen Idealismus. Meyer, von der ästhetischen Schule allmählich zur Bilderkennerschaft fortschreitend, hat ja unter Fachgelehrten als Detailforscher niemals eine prominente Stellung einzunehmen vermocht. Aber vom Prinzipe dieser exakten Forschung war er doch

angehaucht und er versucht wenigstens, offnen, sehenden Auges aus dem Walde der grauen Theorie zum grünen Haine der fachgemäßen Behandlung hinüberzueilen. Freilich bei allem Streben nach Freiheit und Unbefangenheit des Urteils, wie veraltet erscheint er uns zuweilen. Die Gotik bekämpft er als eine veraltete, längst überwundene Mode, mit deren beschränkten Formen nichts anzufangen sei (p. 89). Andrerseits wird man aber häufig auch überrascht sein durch die Schärfe seines Urteils über vielbewunderte Zeitgenossen, über die Energie, mit der er Lokalgötzen, wie Schwanthaler, Kaulbach u. a. abthut. Nach beiden Richtungen, als Quelle für die Kenntnis der Ludwigszeit wie als historisches Dokument ist das Buch reizvoll und interessant, und wird es immer mehr werden, je weiter wir uns von jener Epoche entfernen. *M. SCH.*

KUNSTBLÄTTER.

Ein neues Klinger-Werk. — Wie wir vernehmen wird demnächst im Verlage von *Franz Hanfstaengl* in München ein Max Klinger-Werk erscheinen. *Franz Herm. Meissner* hat zu dem in Großfolio gehaltenen Werke einen Text geliefert, welcher Klinger's bisheriges künstlerisches Schaffen einer ausführlichen Würdigung unterzieht und als Kommentar zu den berühmten radirten Cyklen speciell betrachtet werden kann. Die Publikation wird neben 25 in den Schriftsatz gedruckten Zeichnungen ca. 50 Blatt in Kupferätzungen und Kunstdrucken fast durchweg noch nicht veröffentlichte Schöpfungen enthalten.

NEKROLOGE.

*** *Giuseppe Fiorelli*, der Generaldirektor der Museen und Ausgrabungen, der Altertümer und schönen Künste im Königreich Italien, der sich um die systematische Freilegung Pompejis große Verdienste erworben hat, ist am 29. Januar in seiner Geburtsstadt Neapel im 73. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Kupferstecher Prof. Robert Trossin* ist am 1. Februar in Berlin im 75. Lebensjahre gestorben.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Zur Ergänzung der tanzenden Mänade im Berliner Museum.* Das vorjährige Preisausschreiben Kaiser Wilhelm II., das die Ergänzung des Abgusses der tanzenden Mänade im Königlichen Museum zum Gegenstande hatte, ist ohne Resultat geblieben. wie aus folgendem, im „Reichs-Anzeiger" veröffentlichten Erlasse Sr. Majestät an den Kultusminister hervorgeht: „Ich habe die bei der Generalverwaltung der Königlichen Museen von dreizehn Künstlern und einer Künstlerin rechtzeitig eingelieferten Arbeiten zur Ergänzung eines bei den Museen befindlichen Abgusses der antiken Marmorstatue einer tanzenden Mänade einer Besichtigung und Prüfung unterzogen. Bei aller Anerkennung der Vorzüge, welche einige Arbeiten in Bezug auf Auffassung und Ausführung einzelner Teile aufweisen, kann Ich jedoch nicht anerkennen, dass die gestellte Aufgabe in ihrer eigentlichen Bedeutung richtig erfasst und behandelt ist, und habe Ich von der Verleihung des durch Meinen Erlass vom 27. Januar v. J. ausgesetzten Preises von 2000 M. absehen müssen. Unter diesen Umständen bestimme Ich für den nächsten Wettbewerb dieselbe Aufgabe und will Ich den aus Meiner Schatulle zu zahlenden Preis auf 3000 M. erhöhen. Sie wollen hiernach das Weitere veranlassen. Berlin, den 27. Januar 1896. Wilhelm R."

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Wien, im Januar. — Zwei Ausstellungen von Interesse bringt wieder das Künstlerhaus: eine Auswahl talentvoller Polen aus der Sammlung *Milewski* in Lemberg und die Kollektion *Remi van Haanen*. Über die letztere kann zusammenfassend gesagt werden: sie ist recht interessant, — mehr nicht. Verschiedene Wiener und Londoner Privatbesitzer haben die sauberen Bildchen geliehen und diese machen zweifelsohne dem Publikum Freude. Diese blitzlebendigen venezianischen Dirnen mit den nackten braunen Schultern und Armen, mit den kurzen neckischen Füßchen, die prallanliegenden Mieder machen sich so lieb und fesch, das ist ja alles brav und tüchtig und die Zeichnung darf das Lob des Virtuosentums beanspruchen. Es sitzen unter diesen koketten, knappen Korsets und Röckchen wirkliche dralle junge Mädchenleiber, geschmeidig und warm. Aber sind sie aus einer inneren Notwendigkeit entstanden? Hat hier ein ringender künstlerischer Ernst Befreiung gesucht? Das wird wohl niemand behaupten wollen. Und die Malerei wirkt nur bunt, nicht im richtigen wahren Sinne farbig. Es fehlen die ausgleichenden und einigenden zarten atmosphärischen Medien, die Luftschichten. Und dieses für unser heutiges Auge schwere Manco wird leider durch kein Plus von Empfindung und Adel ersetzt. Es ist an eigenem Sehen zu wenig, an abgelauschter Geschicklichkeit viel zu viel vorhanden. Das verstimmt. Wir wollen diese Malweise lieber den modernen Italienern zweiten Ranges überlassen, die für den Bedarf der reisenden Fremden malen. Die machen so etwas noch leichter, pikanter. Herr van Haanen malt im Fahrwasser einiger Engländer von mittlerer Güte. Dass die Sachen aber sämtlich ihre Käufer und Liebhaber gefunden, darf, angesichts ihrer Virtuosität, nicht befremden. Ohne daher irgend jemandem die Freude daran nehmen zu wollen, muss gefragt werden: Sollten ein Talent und ein Fleiß, wie Cecil van Haanen sie beweist, nicht noch für ein besseres Ziel gewonnen werden können? Brauchen sie dem oberflächlichen Geschmack Konzessionen zu machen? — Gerade das Gegenteil zeigen die Polen, wenigstens die beiden, die uns aus der Sammlung Milewski am bemerkenswertesten erscheinen. *Alexander Gierymski* und *Franz Żmurko*. Der erstere lebt in München und hat dort gelernt, deutsch zu arbeiten, während vom Pariser chic wenig, aber noch gerade genug geblieben, um dem im dämmerigen Laternenschein aufgenommenen Platz vor der Pariser Oper sein eigentümliches Gepräge zu bewahren. Der Künstler hat es gewaltig ernst damit gemeint, denn dieses Bild, bei der Vereinigung von Gas und elektrischer Beleuchtung, ist zweimal in gleicher Größe bis zu Ende durchgeführt. Das dunklere von diesen scheint uns am besten, die Beleuchtungsaufgabe und die Bildwirkung sind hier am einheitlichsten bewahrt. Um zu erkennen, wie man zu solchen Aufgaben reift, darüber kann die aus dem Jahr 1881 datirte Studie der „Alten Jüdin" Aufschluss geben. Hier sitzt noch der saure Schweiß, der unbeugsame Wille, der die Zähne fest aufeinander beißt, bis er die Aufgabe nach allen Seiten zum geistigen Besitz gemacht und geklärt hat. Erst zehn Jahre später (die oben betonten Pariser Bilder sind von 1891) ist der Meister ganz der Herr seines Stoffes. Das heißt künstlerisches Ringen, welches Achtung erzwingt! Gierymski ist kein Genie, aber ein ehrliches Talent, reich an schmerzvollem Ringen, vielgestaltig, sehnsüchtig vorwärts dringend nach geahnten Höhen. Er hat sich selbst gemalt: ein zartknochiger Körper, dessen Brustumfang das „Militärmaß" nicht erreicht, darüber der leicht vorgebeugte Kopf, die feine Stirn von ernsten Gedanken durchfurcht, hochgewölbt und ausgeprägt über

den Brauen: dieser Geist ist sich des einen Triebs bewusst und lenkt ihn mit zäher Ausdauer, aber die Faltung deutet auf mimosenhafte Eindrucksfähigkeit. Er malt mit jedem Nerv. Die in der Sonne gemalten Landschaftsstudien stören durch den übertrieben rosigen Flimmerton, der auf einer zeitweiligen Überreizung beruhen mag, aber auf sonstige künstlerische Berechtigung dürfen sie vollen Anspruch erheben. Ganz frei von der obigen Anomalie ist das wahrscheinlich noch früher gemalte, bei letztem gelb-grünlichem Abendschein gegebene Stimmungsbild: „Betende Juden am Tag der Rosch-ha-schanah in Warschau". Die kühle Leuchtkraft ist hervorragend gut darin festgehalten. — Das Bild von *Żmurko*, vom Jahr 1895, betitelt: „Die Vergangenheit des Sünders", oder „die sieben Todsünden", wird hier zum erstenmal ausgestellt. Große Flächen Leinwand, auf denen Damen mit verführerischen Posen alten oder jungen Sündern nahen, haben etwas Ungenießbares. Aber der erste Eindruck dieses Unbehagens wird durch den zweiten Blick überwunden, bei dem man erkennt, dass starke Begabungen banal gewordenen Sujets doch immer noch neue Seiten abzugewinnen vermögen. Die hämisch-frohlockende und weitausgreifende Armbewegung des Beelzebub mit Stundenglas und Hippe ist vortrefflich gezeichnet. Weniger gut ist der wehende grüne Mantel; aber es liegt in der Vereinigung von Tod und Teufel zu einer Figur eine glückliche Zusammenstellung für diesen Fall. Die mit scheinbarer Leichtigkeit und sehr breit gemalten Fleischtöne der leuchtenden Frauenleiber vor dem wildzerrissenen, stahlgrauen Himmel und den langgezogenen kalten, grünen Wogen der gegen den nackten Felsen brandenden See, das sind koloristische Wirkungen, die nicht jedem zu Gebote stehen. Als ein technisches Bravourstück muss der schwarzhaarige Kopf der einen Todsünde — vermutlich der Neid (?) — hervorgehoben werden, der sich plastisch abhebt, und doch nicht aus dem ganzen Gefüge von Gliedern und Stoffen herausfällt. Der alte Sünder sitzt, in scharlachrotem aber dunkelgestimmten Tuch und Kappe, mit einem Pelzmantel darüber, etwas zusammengesunken gegen einen geborstenen Baumstamm gelehnt. In der rechten, herabhängenden Hand hält er eine Lyra. Es ist zu viel dichterischer Ernst und Tiefe in seiner ganzen Haltung, um den Titel: Des „Sünders" Ende oder Vergangenheit zu rechtfertigen. Das Ganze macht mehr den Eindruck einer Vision, die vor den Blicken eines großen Dichters erscheint, der sich am Gestade des Meeres niedersetzt, um dem Donnern der Brandung zu lauschen. Wenn dies ein Sünder war, so kann es nur ein Gewaltiger gewesen sein, im Sinne der Übermenschen der italienischen Renaissance. Wollte das der Künstler, so hat er seine Absicht allerdings erreicht und dann würden wir nur einen anderen Titel gewünscht haben. — Żmurko's Selbstporträt zeigt die Gestalt eines kräftigen Mannes, mit feinen Linien der Hand und des Ohrs, das Bild eines Aristokraten. Wie aus seinem Werk, so spricht auch aus ihm, in Gestalt und Ausdruck, der heiße Pulsschlag des Polen. — Des greisen *Matejko* Selbstbildnis hängt zwischen zwei sehr wahren, etwas socialistischen, aber verblüffend wirkenden, keiner Interpretation bedürftigen Werken von *Ludwig Stassiak*. Gerade durch dieses Dazwischenhängen wird erkennbar, welche innere Kluft auch hier die Geister trennt. Wie „historisch" wirkt das Bild des ehrwürdigen alten Herrn, des Bahnbrechers des Realismus bei den Polen; wie fällt alles zusammen vor dieser unerbittlichen Natur! — Die Polen sind geborene Psychologen und eigene Begabungen nicht selten unter ihnen. Graf *Milewski*, der diese moderne Galerie, von nationalem Gesichtspunkt ausgehend, gesammelt hat, erscheint, abgesehen von seiner gediegenen Kennerschaft, als ein Mäcen, der ausreifenden modernen Talenten diejenige Aufmunterung zuteil werden lässt, die ihnen nicht immer von berufener Hand entgegengebracht wird. Die Zukunft wird ihm recht geben, denn die Auswahl ist mit verständigem Blick, der zwischen Kern und Oberfläche zu unterscheiden weiß, getroffen. *W. SCHÖLERMANN.*

München. — Im Kunstverein waren dieser Tage eine Reihe von Arbeiten des jüngst verstorbenen *Windmaier* ausgestellt. Windmaier, in sehr bescheidenen Verhältnissen geboren, fing als Schreiner an, ging dann zur Dekorationsmalerei über und brachte es als Autodidakt so weit, dass er ein geachtetes Mitglied der Münchener Künstlerschaft wurde. Er gehörte jener älteren Landschafterschule an, die in Kunstvereinsbildern viel sündigten, machte es aber oft durch ernsthaftere Arbeiten wieder gut. So kann man an einzelnen seiner jetzt ausgestellten Sachen ohne Nebenempfindung seine Freude haben. Es sind schlichte Naturschilderungen, meist der Umgebung Münchens entnommen, die sich — allerdings auf den Voraussetzungen jener Landschaftsschule, dem braunen Grundton und dem Mangel an Einheit der Wirkung — mit feiner Farbenempfindung und ehrlicher Natürlichkeit aufbauen. — Von sonstigen Kollektivausstellungen wäre die der Wiener Blumenmalerin Frau *Wiesinger-Florian* zu nennen, welche manches Interessante bot. Die Künstlerin gehört nicht zu den modernen, man müsste ihr Glaubensbekenntnis ein oder zwei Decennien zurück suchen, aber, wie bei allem, was mit Überzeugung gemalt, fiele das nicht ins Gewicht. Jedoch leider ist die ganze Ausstellung nicht geeignet, den guten Eindruck, den ihre früheren Arbeiten hinterlassen, zu verbessern, was doch eine Zusammenstellung von einem halben Hundert Bildern und Studien bezwecken sollte. Keine der Sachen erreicht das eine ihrer beiden Pinakothekbilder, wohl aber ist viel Flaues und Unbedeutendes dabei, so dass die Künstlerin in den ernsthaften Kreisen ihren Namen kaum verbessert hat. — Eine sehr tüchtige, viel zu wenig bekannte Kraft ist *Wenban*, der uns in seinen fünfzig landschaftlichen Pastellen wahre Delikatessen vorsetzt. Sein Stoffgebiet und Format scheint ganz eng begrenzt; es sind und waren stets ganz intime kleine Naturausschnitte: düstere Stimmung, Wolkenhimmel und Mondaufgänge, aber mit feiner Beobachtung und eminenter Geschicklichkeit in der Handhabung der farbigen Stifte gegeben. Gerade die Einfachheit seiner Handschrift wird hier zu dem künstlerischen Moment des „mit Wenigem viel Sagen", was in der Kunstvereinsatmosphäre, wo sonst die Devise in der Luft schwebt „mit recht Viel ganz Wenig sagen", besonders angenehm auffällt. — Noch einer Kollektivausstellung sei hier gedacht, der des Nestors der deutschen Tierzeichner, *Heinrich Leutemann*. Jüngst berichtete die „Kunst für Alle" von ihm in einem längeren Artikel, dass dem Armen das schwere Geschick zuerteilt, in seinem 72. Lebensjahre zu erblinden und er gänzlich mittellos dastehen würde, wenn er nicht bei seinen Kindern ein Asyl gefunden hätte. Ein neues Blatt im Buche vom Künstlerelend. Man muss Leutemann's Verdienst nicht zu gering anschlagen. Der Wert seiner Arbeiten liegt jetzt ja wohl zum größten Teil auf zoologischem Gebiet, aber auch in künstlerischer Beziehung muss man ihm hoch anrechnen, dass er von Anfang an sein Streben darauf richtete, das Tier schlicht und wahr wiederzugeben und in diesem Sinn ein eifriges Studium entwickelte. Er hat auf diese Weise den Grund für manche gelegt, die nach ihm kamen und die auf seiner Arbeit weiterbauen konnten. Möge ihm die Anerkennung davon noch oft zu Ohren kommen und ihm als der Schein des Abendsternes in sein lichtloses Leben fallen! *SCH—NBG.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Ausgrabungen in Korinth und an der Akropolis in Athen.* Die nordamerikanische Schule in Athen hat von der griechischen Regierung die Erlaubnis zur Ausgrabung von Korinth erbeten und erhalten und wird mit den Arbeiten, die in sehr großem Umfange geplant sind, angeblich schon in diesem Frühjahr beginnen. Um dieselbe Zeit beabsichtigt die griechische archäologische Gesellschaft die Freilegung des Nordabhanges der Athenischen Akropolis in Angriff zu nehmen. Dieses Unternehmen wird durch die zu erwartende Aufklärung über die öffentlichen Anlagen der alten Stadt zu der Dörpfeldschen Ausgrabung am Südwestabhang der Burg, die Dank den neuen Spenden freigebiger Gönner auch in diesem Jahre hat wieder aufgenommen werden können, eine willkommene Ergänzung bilden.

VERMISCHTES.

Ankäufe auf der letzten Graphischen Ausstellung in Wien. Wir lesen in der kais. „Wiener Zeitg.": An den zahlreichen Ankäufen, welche bei der vor kurzem geschlossenen graphischen Ausstellung im Wiener Künstlerhause gemacht wurden, haben sich auch Staats-Institute in umfassender Weise beteiligt. Die k. k. Akademie der bildenden Künste, das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie und die k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien haben zusammen Blätter um mehr als 5000 fl. erworben. Bei der Auswahl derselben war der Gesichtspunkt für die drei Anstalten naturgemäß ein verschiedener. Während die Akademie vor allem die künstlerische Qualität der betreffenden Blätter berücksichtigte, wendete das österreichische Museum sein Augenmerk vorwiegend solchen Erzeugnissen zu, welche für die dekorative Kunst oder für die Illustration von besonderem Interesse sind. Die photographische Versuchsanstalt wieder erwarb hauptsächlich Blätter, die sich vom Standpunkte des technischen Verfahrens als bemerkenswerte Leistungen darstellen. Die namhafteste Bereicherung erfuhren die Sammlungen der Akademie der bildenden Künste, welcher für Ankäufe bei der graphischen Ausstellung eine Summe von 3000 fl. zur Verfügung stand. Unter den von der Akademie erworbenen Werken befinden sich die hervorragendsten auf der Ausstellung vertretenen Arbeiten von Klinger, Stauffer-Bern, Thoma, Greiner, Koepping, Halm, Lepère, Raffaelli, Cameron, Hoytema, Veth, Seymour-Haden, Whistler, Herkomer und Zorn. Von den Acquisitionen des österreichischen Museums sind Blätter von Klinger (Diplom), Klotz, Rops und Lunois hervorzuheben. Die Ankäufe der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie umfassen einerseits Musterleistungen der Porträtradirung, wie die Blätter von Herkomer, De los Rios, Stauffer-Bern, andererseits eine Anzahl farbiger Radirungen, Holzschnitte und Lithographieen oder sonstige nach Auffassung und Durchführung originelle Arbeiten, wie jene von Lepère, Klotz, Paar, Lunois, Greiner und Thoma. Für die Versuchsanstalt waren die Erwerbungen der letzteren Art im Hinblicke auf die demnächst ins Leben tretende Sektion für Buch- und Illustrations-Gewerbe von besonderem Werte. Zweifellos werden die erwähnten Anstalten aus dieser Vervollständigung ihrer Sammlungen großen Nutzen ziehen, und wird dadurch mittelbar die Rückwirkung der graphischen Ausstellung auf die verwandte heimische Produktion gefördert werden.

VOM KUNSTMARKT.

Am 11. Februar 1896 und folgende Tage findet in Berlin, bei *Rudolf Lepke* eine Versteigerung von hervorragenden Antiquitäten und Kunstgegenständen statt. Es dominirt darin vor allem eine bedeutende Waffensammlung aus dem 14.—17. Jahrh., die in den ca. 140 Nummern, die sie umfasst, ebenso schöne wie seltene Arbeiten enthält; die Sammlung stammt aus bekanntem süddeutschem Besitz. Um nur einiges hervorzuheben, sei zunächst auf den ganzen Kampfharnisch aus dem 16. Jahrhundert hingewiesen, der durch edle Proportionen und brillante Technik bis ins kleinste Detail sich als vorzügliche Nürnberger Arbeit dokumentirt. Ebendaher stammen auch Halbharnische, Maximilians- und Prunkharnische, Helme verschiedener Zeit etc. Sehr reichhaltig sind die Helmbarten vertreten, die, vom 14. Jahrh. beginnend, in allen Variationen bis zum 17. Jahrh. vorhanden sind; ergänzt durch Spetum, Partisane, Glefe, Runka, Couse und Sponton, oft mit prächtiger Ätzmalerei und mit Gold oder Silber tauschirt. Auch Schwerter, Degen, Dolche und Schusswaffen tragen die Zeichen der vorzüglichsten Waffenschmiede des 15.—17. Jahrh.; neben Marken, die auf Nürnberg, Solingen, Mailand und Toledo hinweisen, sind Meisternamen vertreten, wie Ant. Picini, Thomas Ayala, Joh. Wundes, Lazarino Cominazzo u. a. Fast jedes Stück trägt die Beschaumarke, durchweg aber sind sie in tadellosem Zustande. — Von höchstem Interesse sind einige Schweizer Glasgemälde des beginnenden 17. Jahrh. Obschon lange nach der Blütezeit der Glasmalerei entstanden, zeigen sie eine Vollendung in Komposition, zeichnerischem Können und prächtigem Kolorit, dass man sie mit Recht den besten Arbeiten des 16. Jahrh. an die Seite stellen kann. Beide Scheiben sind mit Jahreszahlen bezeichnet (1613 und 1627) letztere monogrammirt F.B., augenscheinlich Arbeiten desselben Meisters. Wir verweisen hierbei gleichzeitig auf den reich illustrirten Katalog 1031, der unter seinen 600 Nummern noch eine bedeutende Pokalsammlung, eine Kollektion selten schöner Elfenbein-Miniaturen des 17. und 18. Jahrh., ferner französische Bronzen, Gruppen, Pendulen und Kandelaber (Régence, Louis XVI., Empire), echte Kostüme u. a., aufzählt.

*** *Das männliche Bildnis des Sebastiano del Piombo*, welches unter dem Namen „Raffael" auf der Versteigerung der Sammlung Scarpa für 135000 Frcs. angeblich von einer „Comtesse de Chevigny" angekauft worden sein soll, soll in Wahrheit nach einer Mitteilung Bode's in der Sitzung der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin vom 3. Januar für das Museum in Budapest erworben worden sein. Nach demselben Gewährsmann ist das Bild fast völlig übermalt.

In *Hamburg* feierte am 11. Dezember v. J. die Kunsthandlung von *Louis Bock & Sohn* das fünfundzwanzigjährige Jubiläum ihres Bestehens durch eine gut beschickte Ausstellung, deren Katalog u. a. Werke von den beiden Achenbach, Baisch, v. Blaas, Böcklin, Defregger, Dettmann, v. Gebhardt, Herbst, Kuehl, Kaulbach, Liebermann, Lenbach, Gabr. Max, Melbye, Scarbina, Stuck, Uhde, Thumann, Vautier aufweist. Das in Hamburg zunehmende Kunstinteresse hatte einen regen Zuspruch des Publikums und eine größere Anzahl Ankäufe zur Folge.

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1896. Heft 1.

Zur Charakteristik des böhmischen geschliffenen Glases des 17. und 18. Jahrhunderts. Von Dr. K. Chytil. — Angelegenheiten des österreich. Museums und der mit demselben verbundenen Institute. — Bibliographie des Kunstgewerbes.

Gegründet 1770. | Kunsthandlung und Kunstantiquariat | Gegründet 1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung. [907]



Berliner Kunstauktion.



Am 11.—14. Febr.. **aus bekanntem süddeutschem Besitz:**

Wertv. Antiquitäten

und Kunstgegenstände aller Art. besonders reichhaltige

Hervorrag. Waffensammlg

aus XIV.—XVII. Jahrh., Harnische, gotische, schweizer., italien. Helmbarten, Partisane, Kousen, Schwerter etc. etc. Ferner: **Schweizer-Glasscheiben,** Kollektion **alter Elfenbein-Miniaturen,** Pokale, Gläser, Möbel, franz. Bronzen, Régence- u. Empire-Kandelaber, Pendulen, Arbeiten in Gold, Silber, Elfenbein- und Holzskulpturen, Altmeißener und andere Porzellane, Fayencen und viele andere interessante Kunstgegenstände **aus vornehmem Besitz.**

Der illustrirte Katalog 1031 wird auf Verlangen gratis versandt von

Rudolph Lepke's Kunstauktions-Haus.

Berlin S.W., Kochstr. 28/29 [1032]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Soeben erschien:

Goethe und die bildende Kunst

von

Dr. Th. Volbehr

Direktor des Städtischen Museums in Magdeburg

Kl. 8. Preis M. 3.60, gebd. M. 4.60.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG.

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen

von

Dr. **Karl Heinemann.**

Fünfte verbesserte Auflage

26 Bogen gr. 8. reich illustrirt, mit Sonderblättern u. **vier** Heliogravüren.

Preis M. 6.50, geb. in Lwd. M. 8.—, eleg. in Halbfranz geb. M. 9.—.

Das Werk ist nicht nur für jeden Goethefreund von Interesse, sondern darf Anspruch erheben, ein Hausbuch zu werden, eine bildende und erhebende Lektüre für die Familie. Das Vorbild der Frau Aja, ihre tiefe Religiosität, ihre lebhafte Phantasie, ihr munterer Witz, ihr steter Frohsinn, die Unerschrockenheit in gefährlichen Zeiten, ihre Genügsamkeit, ihre unendliche Liebe zu dem Sohne, kurz, ihre ganze körperliche und geistige Tüchtigkeit wird geeignet sein, einen wohlthätigen Einfluss auf jung und alt auszuüben.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Das Stilisiren der Tier- und Menschenformen

von

Zdenko Ritter Schubert v. Soldern,

k. k. Professor an der deutschen technischen Hochschule in Prag

Mit 146 Illustrationen. Brosch. 4 *M.*

Das ästhetische

Formgesetz der Plastik

von

Johannes Merz, Dr. phil.

Br. 4 *M*, geb. 5 *M.*

Das Buch giebt auf Grund einer neuen Entwicklung der Gesetze des plastischen Stils zum ersten mal eine — für Kunstfreunde und Künstler gleich interessante — Analyse der plastischen Motive an der Hand der wichtigsten Werke der Skulptur alter und neuer Zeit.

Neue, reich illustrirte Prospekte über Liebhaberkünste und Handfertigkeiten, sowie den architektonisch-technischen Verlag von E. A. Seemann auf Wunsch portofrei.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — Heugasse 58. | BERLIN SW. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 16. 20. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUES AUS DEM GOETHE-MUSEUM.

Der Vorstand der Goethe-Gesellschaft hat die Mitglieder zu Weihnachten mit einer artistisch-litterarischen Gabe beschenkt, die unsere Kenntnis der Handzeichnungen-Sammlung des Dichters wesentlich bereichert und neuen Einblick eröffnet in Goethe's künstlerische Bestrebungen.[1])

Es sind 24 in trefflichem Lichtdruck (von Rommel in Stuttgart) reproduzirte Handzeichnungen, in der Ausstattung jenem Album verwandt, welches die Gesellschaft vor sieben Jahren als ihre dritte Schrift edirte, aber im Inhalt viel mannigfaltiger. Das damalige Album enthielt nur landschaftliche Zeichnungen von Goethe's Hand aus dem Jahre 1810 und machte infolge dieser Beschränkung einen monotonen Eindruck. Die vorliegende Publikation greift stofflich und zeitlich viel weiter aus und bietet außer einer Anzahl von unedirten Blättern von Goethe's eigener Hand auch Beiträge von anderen Zeichnern, welche gegenständlich und künstlerisch interessant sind.

Die Goethe'schen Zeichnungen gehören zum Teil in die Kategorie der „Juvenilia“ aus der Frankfurter Zeit, zum andern Teil fallen sie in die ersten Weimarer Jahre (1776 — 79) Unter den ersteren ist eine aquarellirte Ansicht des Frankfurter Arbeitszimmers mit dem am Fenster schreibenden jungen Dichter der flüchtigen Skizze im Besitze des Herrn Rud. Brockhaus verwandt, nur von anderer, etwas sorgfältigerer Technik; ferner ein empfindungsvoll gezeichneter Profilkopf der Schwester Cornelia. Aus der letzteren Kategorie erwähnen wir die merkwürdige Kreidezeichnung des winterlich kahlen Weimarer Parks. „Alles ist nur angedeutet, aber wir empfinden ordentlich den frostigen Hauch des leichten Nebels, der über dem Ganzen liegt“ (Ruland). — Aus beiden Abteilungen wären noch manche Blätter von gleichem und höherem Wert herauszufinden, die der Veröffentlichung sich würdig erweisen. Besonders auch Figürliches aus der Jugendzeit. Außerdem sehr schöne Naturstudien von Goethe aus den Jahren des italienischen Aufenthaltes. Wir nehmen daher mit besonderer Freude Kenntnis von der Zusage Ruland's, durch ähnliche Gaben, wie die vorliegende, die Publikationen aus dem Goethe-Museum in den nächsten Jahren weiter vervollständigen und abrunden zu wollen.

Unter den Beiträgen von anderer Hand, welche die Publikation enthält, gebührt dem Kolbe'schen Goethe-Bildnis aus Adolf Schöll's Nachlaß der erste Platz. Heinrich Kolbe hat den Dichter 1822 wiederholt nach dem Leben gemalt und nach diesen Aufnahmen verschiedene Repliken angefertigt, von denen die vorliegende „ohne Zweifel eine der vorzüglichsten“ ist. Der Kopf hat im Ausdruck etwas Übertriebenes, Starres. Aber die Auffassung ist geistig bedeutend, die Züge sicher im Wesentlichen naturgetreu. Das Bildnis darf den hervorragenden Goetheköpfen der späteren Zeit angereiht werden. — Dann bietet die Publikation — abgesehen von einigen Blättern von Seekatz und Radl — eine Anzahl interessanter Zeichnungen aus dem Schmeller-Album, welche uns die Bildnisse der Freunde und Freundinnen Goethe's aus den letzten Jahrzehnten vor Augen führen. Goethe's Beziehungen zu dem (1796 in Weimar geborenen Maler) Joseph Schmeller scheinen 1818 begonnen zu haben. Er saß dem Künstler wiederholt zu Ölgemälden und Zeichnungen, und Schmeller zeichnete auf Goethe's Veranlassung die Bildnisse derjenigen Personen, welche dem Dichter wert und teuer waren. So entstand das 150 Blätter umfassende Album, welches im Goethe-Museum bewahrt wird. Außer den Bildnissen

1) Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von *Bernhard Suphan*. 10. Band. Aus dem Goethe-National-Museum I. Herausgegeben von *Carl Ruland*. Weimar, Goethe-Gesellschaft. 1895. 4.

Goethe's und seines Sohnes bietet uns die vorliegende Auswahl daraus die Porträts von Knebel, Einsiedel, Fritz Stein, Bettina v. Arnim, Wilhelm v. Humboldt, Graf Reinhard, Grillparzer, David d'Angers und Mickiewicz. Das lebendigste und künstlerisch beachtenswerteste darunter ist das 1829 entstandene Bildnis des französischen Bildhauers David d'Angers, der im September jenes Jahres Goethe in Weimar modellirte. Trefflich gezeichnet sind auch die Porträts der Bettina und des „Urfreundes" Knebel. Die meisten der übrigen leiden unter der Atmosphäre steifer Pedanterie, die über der deutschen Porträtkunst jener Epoche lagerte.

Die Weihnachtsgabe der Goethe-Gesellschaft wird gewiß dem Weimarer National-Museum neue Freunde zuführen. Dem pietätvollen Leiter desselben schulden wir für die mannigfache darin gebotene Belehrung unseren wärmsten Dank. *C. v. L.*

SELLE'S FARBENPHOTOGRAPHIE.

Durch die Zeitung gingen unlängst Notizen über ein neues Verfahren, photographische Aufnahmen in natürlichen Farben herzustellen. Dies Verfahren wurde von Dr. Selle in Brandenburg angegeben; es ist im Wesentlichen eine Modifikation des Ulrich-Vogel'schen Dreifarbenlichtdruckes. Da die Tagesblätter im Allgemeinen zu den vergänglichsten irdischen Dingen gehören, und es oft schwer ist, nach einigen Jahren das, was die Zeitgenossen darüber urteilten, wieder aufzufinden, so erscheint es wohl angebracht, die Gedankenbilder an dieser Stelle zu fixiren und zugleich die Leser d. Bl., bei denen ein Interesse für das wichtige Problem vorausgesetzt werden muss, über den Stand der Angelegenheit zu orientiren.

Wie bekannt ist, hängt die optische Wirkung der Strahlen, die Hervorrufung einer bestimmten Farbenempfindung von der Schwingungszahl der Strahlen ab. Rote Strahlen haben eine niedrige, grüne eine höhere, violette die höchste Schwingungszahl der Strahlen, die wir sehen können. Es ist damit ganz ähnlich beschaffen wie mit den musikalischen Tönen: die tiefen Töne haben niedrige, die hohen Töne hohe Schwingungszahlen.

Aber während die Schwingungszahlen der hörbaren Töne zwischen etwa 16 und 8000 in der Sekunde schwanken, liegen die Schwingungszahlen der sichtbaren Farbentöne zwischen 400 und 800 Billionen. Im Allgemeinen bringt die Natur sehr selten Töne und Farben, die nur aus einer Schwingungszahl bestehen, hervor; wir haben aber wissenschaftliche Instrumente, welche nahezu ganz einfache Töne und ganz einfache Farben erzeugen. Ganz einfache Farben können wir z. B. durch gewisse Stoffe, die zur Verdampfung gelangen, erzeugen. Wenn wir z. B. das Metall Thallium in der Knallgasflamme verdampfen, erhalten wir ein einfarbiges, grünes Licht: das Spektrum dieser Flamme zeigt nur eine einzelne Linie. Ein nahezu einfaches Licht zeigt auch der Dampf des Natriums, welches nur aus einigen gelben Lichtlinien besteht, die im gewöhnlichen Spektrum nur als eine gelbe Linie erscheinen. Nun sind die Farbenempfindungen, die von Pigmenten oder Farbstoffen ausgehen, niemals ganz reine; Mennige erscheint zwar rot, aber das Rot ist nur vorherrschend, es gehen auch noch andere Strahlen als rote von dem Pigment aus, sie sind nur im Verhältnis zu schwach, um deutlich empfunden zu werden. Das gleiche gilt von anderen Pigmenten wie Chromgelb, Ultramarinblau u. s. w.

Das Vogel-Ulrich'sche Dreifarbendruckverfahren beruht nun darauf, dass die Strahlen, welche photographirt werden sollen, dreimal zu Hauptgruppen zusammengefasst werden. Das geschieht durch die Farbenfilter, welche aus farbigen Flüssigkeiten bestehen, die nach langen spektroskopischen Versuchen so zusammengesetzt sind, dass sie einmal möglichst nur rote, ein andermal möglichst nur gelbe, das dritte Mal nur blaue Farben durch das Filter gehen lassen. Diese Farben Rot, Blau und Gelb sind aber keine wissenschaftlich einfachen Farben (sogenannte homogene Farben), sondern Farbenbündel, deren Schwingungszahlen nahe beieinander liegen. Es gehen, wie sich bei näherer Untersuchung zeigt, nicht alle farbigen Strahlen durch die drei Filter, sondern nur ein Teil rote, ein Teil gelbe, ein Teil blaue. Von den Mittelfarben, deren das Spektrum unzählige hat, geht ein beträchtlicher Teil verloren, ein anderer, aber ganz kleiner Teil, der auch durch die künstlichsten Filtermischungen nicht abzuhalten ist, wirkt doppelt. Doch ist der Nachteil so gering, dass er selten das Gesamtbild erheblich verändert. So gleicht dieser dreifachen Strahlenfilter etwa einem unvollkommenen musikalischen Instrumente, auf dem sich nur eine begrenzte Reihe musikalischer Töne erzeugen lässt, aber keine diatomische Tonleiter, die zwölf halbe Töne in gleicher Tonstärke und Klangfarbe angeben soll. Die Farbentonleiter, die wir mittelst der drei Farbenfilter zur Wirkung bringen können, ist insofern unvollkommen, als nur einzelne Töne kräftig, andere schwächer, noch andere gar nicht wirken. Sie gleicht etwa einer musikalischen Tonleiter, bei der die Grundtöne des Hauptaccords stark, die dazwischen liegenden aber schwächer und nicht immer in der richtigen reinen Stimmung erklingen.

Hieraus erhellt, dass die Fixirung der Farbentöne durch das Vogel-Ulrich'sche Dreifarbendruckverfahren nur unvollkommen geschieht. Das zeigt sich auch praktisch bei den farbigen Naturaufnahmen, die bisher immer den Eindruck der kolorirten Photographie gemacht haben. Dagegen gelangen Aufnahmen von Teppichen, Gemälden u. s. w. vielfach recht gut; die Schwierigkeit beruht hauptsächlich darauf, die Stoffe, durch welche die Platten farbenempfindlich werden und die Druckpigmente, welche zur Anwendung gelangen, einander so weit ähnlich zu machen, dass Farbe und Pigment entsprechen.

Dr. Selle in Brandenburg hat nun ein Verfahren erfunden, welches auf denselben Prinzipien beruht. Er lässt ebenfalls drei Strahlengruppen durch Filter gehen und erzeugt drei Negative, deren positive Drucke der roten, gelben und blauen Region des Spektrums entsprechen. Alsdann kopirt er jedes dieser Negative auf dünne durchsichtige lichtempfindlichen Gelatinehäutchen, die durch vorherige Präparation die Fähigkeit erhalten haben, Farbstoffe aufzunehmen. Alsdann wird das Häutchen, welches dem roten Farbton entspricht, mit rotem Farbstoff behandelt u. s. w. Hierdurch entstehen drei farbige Blättchen, die übereinander gelegt, den Eindruck der Photographie in natürlichen Farben machen. Die Schwierigkeit bei diesem Verfahren liegt auch hier darin, die Pigmente (Anilin) den ausgefilterten Farbenstrahlen möglichst ähnlich zu machen. Es liegt hier also keine neue epochemachende Erfindung vor, sondern nur die sehr sinnreiche neue Anwendung eines ältern Prinzips, das aber keine vollkommene Naturtreue erreichen wird, wenn nicht wesentlich neue chemische und physikalische Entdeckungen hinzukommen. Welcher Art diese Entdeckungen sein müssen, ist unschwer aus dem Vorhergesagten zu ersehen. Wir müssen imstande sein, erstens das Spektrum des weißen Lichtes durch geeignete Farbenfilter in bestimmte begrenzte Teile zu sondern, wir müssen die Spektrumsteile lokalisiren. Und zwar ist die Dreiteilung des farbigen Bandes für eine naturwahre Wiedergabe nicht ausreichend. Ähnlich wie bei der Musik müssten wir das Spektrum in sieben, besser noch in zwölf Teile spalten können, um eine ausreichend modulirte Farbenmusik hervorbringen zu können. Alsdann müssten Farbstoffe entdeckt oder erzeugt werden, welche jenen sieben oder zwölf Regionen des Spektrums ziemlich genau entsprechen; einzelne spektroskopische Nebentöne werden dabei unvermeidlich sein, doch dürfen sie nicht zu sehr vorherrschen, wenn nicht die Naturwahrheit des Eindrucks leiden soll.

Mit dem Lippmann'schen Verfahren hat die neue Anwendung der Dreifarbenphotographie Dr. Selle's nichts zu thun. Prof. Lippmann fixirt innerhalb der Gelatineschicht die Schwingungswirkungen des Lichtes, die Schwingungsknoten und Schwingungskreuzungen, die bei der Reflexion des Lichtes sich ergeben. Das Lippmann'sche Verfahren lässt sich einigermaßen mit der Methode des Phonographen, Tonwellen auf unelastische Walzen zu übertragen, vergleichen. Zum Photographiren auf wesentlich physikalischem Wege, wie es Lippmann zuerst geübt hat, bedarf es keiner Strahlenfilter, keiner Pigmente, keiner mühsamen Zusammenstimmung beider. Es ist die eigentliche Naturphotographie der Farben. Beim Lippmann'schen Verfahren giebt es kein schwarzes Negativ, sondern nur eine empfindliche Platte, in der alle Farben durch die stehenden Lichtwellen erzeugt werden. Die Schwierigkeiten dieses Verfahrens sind freilich nicht minder erheblich, als die der Dreifarbenphotographie. Es erfordert sehr viel Licht, große Vorsicht, eine sehr hohe Plattenempfindlichkeit und die größte Sorgfalt in der Emulsionspräparation.

ARTUR SEEMANN.

BÜCHERSCHAU.

* Das anerkannt vortreffliche *Wappenwerk* des k. k. Hauptmanns *Fr. Heyer von Rosenfeld* („Die Staatswappen der bekanntesten Länder der Erde") ist kürzlich bei H. Keller in Frankfurt a. M. in zehnter Auflage erschienen (Preis in Karton-Mappe 12 M.). Seit dem Erscheinen der letzten Auflage des Werkes ist eine längere Zeit vergangen, während welcher naturgemäß zahlreiche Änderungen auf dem in Betracht kommenden Gebiete stattgefunden haben. Es war daher erforderlich, jede einzelne Abbildung der alten Ausgabe einer genauen Prüfung zu unterziehen und dies ist geschehen, indem an den maßgebenden amtlichen Stellen Auskunft über die nach den neuesten Bestimmungen richtigen Darstellungen der verschiedenen Staatswappen eingeholt wurde. Auf Grund der daraufhin erhaltenen authentischen Mitteilungen sind die sämtlichen Abbildungen neu gezeichnet worden und zugleich hat die äußere Ausstattung des Werkes in der neuen Auflage eine vollständige Umgestaltung erfahren. Es besteht nunmehr aus 14 Klein-Folio-Tafeln, von denen die ersten 10 je 6 Abbildungen, Tafel 11 deren 7, Tafel 12—14 je 12 Abbildungen enthalten. Die Darstellungen sind wesentlich größer als in den früheren Ausgaben ausgeführt, wodurch für alle zum Teil sehr komplizirten Wappenbilder vollkommene Deutlichkeit erreicht ward, und die Zahl derselben hat gegen die letzte Auflage eine Vermehrung erfahren, indem bei verschiedenen Staaten neben dem großen auch das mittlere oder kleinere Wappen gegeben wurde und ferner eine Anzahl von Staatswappen in die neue Auflage neu eingeführt wurden. Von neu aufgenommenen Darstellungen seien genannt: das mittlere Wappen S. M. des Deutschen Kaisers; das Wappen von Elsass-Lothringen; das Siegel der französischen Republik; die Wappen von Kanada, Korea, Kap-Kolonie, Kongo-Staat, Neu-Süd-Wales u. s. w. Durch die sorgsame Berücksichtigung der neuesten in Geltung befindlichen Bestimmungen bietet diese neue Ausgabe eine so zuverlässige Quelle für die Kenntnis der Staatswappen wie dies nur erreichbar ist und es dürfte ihr darin kein anderes ähnliches Werk gleichkommen. Wenn das Werk daher, wie schon die hohe Auflage-Ziffer beweist, von jeher einem wirklichen Bedürfnis entsprochen hat, so ist ihm in seiner neuen Gestalt um so mehr die beste Aufnahme sicher.

* *„Alt-München in Wort und Bild"* betitelt sich eine von *Otto Aufleger* und *Karl Trautmann* (bei L. Werner in München) herausgegebene Sammlung von Lichtdrucken nach älteren Stichen, Aquarellen und Ölgemälden, die das alte München, welches durch die Umgestaltungen der Neuzeit nächstens ganz beseitigt sein wird, zur Anschauung bringen. Bei dem weitverbreiteten Interesse, dessen die bayerische Kunstmetropole im In- und Auslande sich erfreut, wird die Sammlung malerischer und baugeschichtlich nicht unwichtiger Ansichten gewiss mannigfachen Anklang finden. Unter den Künstlern, die daran beteiligt sind, nennen wir Quaglio, Lebschée und Wening. Die Abbildungen sind von kurzen Texten begleitet, in denen die Lokalitäten in ihrem früheren Bestand und ihr Verhältnis zu den gegenwärtigen Plätzen und Baulichkeiten entsprechend erläutert werden.

NEKROLOGE.

x. *Arthur Pabst*, weiland Direktor des Kunstgewerbemuseums in Köln und Begründer unseres Kunstgewerbeblattes, ist am 11. Februar d. J. in der Provinzial-Heilanstalt Grafenberg bei Düsseldorf nach längerem Leiden gestorben. Sein früher Tod erweckt die Erinnerung an sein liebenswürdig lebhaftes Wesen, seine gründliche Belesenheit und Kennerschaft, verbunden mit steter Rührigkeit, die in den letzten Jahren seines Wirkens vor allem dem Kunstgewerbemuseum in Köln zugute kam. Der Verewigte hat dies Institut in kurzer Zeit durch seine Thätigkeit zu einer hohen Stufe emporgehoben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Michael Munkacsy* hat sich bestimmt entschlossen, die ihm von der ungarischen Regierung angebotene Stellung eines Direktors der Kunstakademie anzunehmen und Ende April von Paris nach Budapest überzusiedeln. Vor seinem Abschiede von Paris wird er dort noch sein neuestes Bild „Ecce homo!“ ausstellen.

*** *Die königliche Akademie der Künste in London* hat *Adolf Menzel* und den Bildhauer *Paul Dubois* in Paris zu auswärtigen Mitgliedern ernannt.

*** *Der Bildhauer Paul Schulz* in Berlin ist mit der Ausführung der Medaille für die Berliner internationale Kunstausstellung beauftragt worden.

Die Ernennung eines neuen Direktors der Berliner Nationalgalerie ist endlich erfolgt, ohne dass sich jedoch eine der zahlreichen, in den Berliner Zeitungen aufgetauchten Vermutungen bestätigt hat. Es ist weder ein Maler, noch einer der Kunstschriftsteller gewählt worden, die sich durch lebhafte Propaganda für die „neueste Kunst“ hervorgethan haben. Die Wahl ist auf einen Kunstbeamten gefallen, der schon seit 1884 im Dienste der kgl. Museen steht, auf den bisherigen Direktorialassistenten an der Gemäldegalerie Prof. Dr. *Hugo von Tschudi*. Er ist aus Österreich gebürtig, stammt aber aus einer schweizerischen Familie und siedelte vor etwa elf Jahren von Wien nach Berlin über. Seine Studien waren bisher nur der alten Kunst, insbesondere der italienischen Renaissance gewidmet. Am Tage vor seiner durch den „Reichsanzeiger“ veröffentlichten Ernennung hat die offiziöse „Berliner Korrespondenz“ eine kgl. Ordre vom 29. Januar bekannt gemacht, nach der die bisherige Stellung der Nationalgalerie innerhalb der Kunstverwaltung wesentlich geändert worden ist. In der Ordre wird bestimmt, dass die Nationalgalerie der Generalverwaltung der Museen in Berlin unterstellt wird, zu deren Geschäftskreis schon bisher das Alte und das Neue Museum am Lustgarten, das Museum für Völkerkunde und das Kunstgewerbemuseum gehörten. Die Ankäufe für die Galerie werden indes auch in Zukunft durch das Kultusministerium nach Anhörung der in jedem Frühjahr und sonst nach Bedürfnis zusammentretenden Landeskunstkommission bewirkt werden. Der Direktor der Nationalgalerie, der also jetzt Abteilungsdirektor bei den königlichen Museen ist, ist zugleich Mitglied der Landeskunstkommission und des Senats der Akademie der Künste in Berlin. Dr. von Tschudi steht im Alter von 45 Jahren.

*** *Baurat Ludwig Hoffmann*, der Erbauer des Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig, ist zum Stadtbaurat von Berlin gewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *In dem Wettbewerb um ein Plakat für die internationale Kunstausstellung zu Dresden* 1897 sind von den Preisrichtern folgende drei Preise verteilt worden: der erste Preis im Betrage von 600 M. mit der Zuweisung der Ausführung an *Albert Klingner* in Berlin, der zweite Preis im Betrage von 400 M. an Osmar Schindler in Dresden, der dritte Preis in gleicher Höhe an C. R. Weiß in Karlsruhe.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus den Berliner Kunstausstellungen.* Es ist leider kein erfreuliches Bild, das uns die Ausstellungen im Januar und Februar geboten haben. Streng genommen sollte man an dieser Sammelstelle, in der in jedem Jahreslaufe selbst nur das Beste von den nur auf Wochen und Monate bemessenen Ausstellungen flüchtig skizzirt werden kann, überhaupt von Veranstaltungen schweigen, deren Zweck entweder nur das Marktgeschäft oder die Sensation um jeden Preis ist. Bei *Eduard Schulte* werden beide Zwecke immer geschickt verflochten. Im Oberlichtsaal giebt es immer eine „Sensation“, etwas zum Aufregen, zum Bewundern und Streiten, während in den vorderen Räumen die „marktgängige Ware“ angepriesen und feilgeboten wird. Hier herrschen die malenden Damen, die ihre schnell fertig gemachten Bildnisse ausstellen, um möglichst bald einen neuen Auftrag von der durch die Säle flanirenden Aristokratie und reichen Bourgeoisie zu erhaschen. Daneben noch Landschaften für den Wandschmuck und Fächermalereien für die Ballsaison. Die echte und rechte Künstlerschaft wurde bis zum 15. Febr. im Oberlichtsaal durch die Ausstellung des „Künstler-Westklubs“ vertreten. Was diese Genossenschaft eigentlich will, wird mit jeder neuen ihrer Ausstellungen immer unklarer. Wenn sie den Zweck hat, dass ihre Mitglieder alljährlich einmal den unverkäuflichen Rest ihrer Atelierstudien vor dem Publikum ausbreiten, so ist dieser Zweck noch niemals so vortrefflich erreicht worden, wie in diesem Jahre. Die Heiterkeit, die diese Erzeugnisse erregen, ist so billig, dass wir sie nicht schildern wollen. Unter den Mitgliedern des Westklubs befinden sich aber auch ernste Künstler, und sie sollten sich nicht dazu hergeben, Atelierspäße oder auch wirklich ernst gemeinte, aber noch unreife Versuche öffentlich auszustellen. Mit Rücksicht auf sie nennen wir keinen der Kobolde, die unter dem Namen „Westklub“ ihr loses Spiel mit dem Publikum getrieben haben. — Man erzählt sich in Berlin, dass alle Künstler und Künstlerinnen das Beste ihres Schaffens für die große Ausstellung zurückbehalten haben. Damit wird auch der klägliche Gesamteindruck beschönigt, den die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen im Akademiegebäude macht. Hier haben selbst Künstlerinnen versagt, die sich im Porträt und in der Landschaft eine Stellung erobert hatten, dass man ihnen gegenüber nicht mehr die geringschätzige Nachsicht zu üben brauchte, mit der man sonst gut gemeinte Leistungen eines schwächlichen Dilettantismus bemäntelt. So ist, um nur ein Beispiel hervorzuheben, die sonst sehr tüchtige Porträtmalerin Frau *Poppe-Lüderitz*, zugleich eine treffliche Zeichnerin, an einer Aufgabe idealen Stils, einer lebensgroßen Sappho auf einem Ruhebett, von ihren Dienerinnen umgeben, völlig gescheitert. Auch die italienischen Landschaften der Frau *Begas-Parmentier* stehen nicht auf der Höhe des Könnens, an das uns dieses wahrhaft männliche Talent gewöhnt hatte. Am auffallendsten aber ist, dass die Künstlerinnen selbst in ihrer eigenen Domäne, im Blumen-

und Fruchtstück und im Stillleben, sehr wenig Beachtenswertes geboten haben. Nur die bewährte Meisterin des Blumenstückes, die Stuttgarterin *Anna Peters*, ragt weit über die Menge hinaus. Noch mehr thut dies Frau *Cornelia Paczka* geb. Wagner in einer Reihe von figürlichen und landschaftlichen Zeichnungen, die sie „Studien zu einem Cyklus" nennt. Was dieser Cyklus darstellen soll, ist aus den Zeichnungen nicht ersichtlich. Soviel ergiebt sich aber, dass die Künstlerin nicht bloß die italienischen, besonders die florentinischen Meister der Frührenaissance, sondern auch die Natur gründlich studirt hat. Wir erinnern uns nicht, jemals von einer Dame so meisterhafte Studien nach dem nackten Körper gesehen zu haben. Welch' einen Kontrast dazu bilden die Gestalten von Adam und Eva, die man auf einem der fünf Bilder von *Anna Gerresheim* sieht, die zusammen das Schöpfungswerk darstellen sollen. Diese Dame ist eine Vertreterin des extremsten Naturalismus, der jetzt ein bequemer Deckmantel für alle geworden ist, die weder zeichnen noch malen können oder wollen. — Diese Richtung findet man immer am stärksten in der Gurlitt'schen Ausstellung vertreten, die sich längst eine Specialität daraus gemacht hat. Wie bei Schulte, hatte auch hier kürzlich ein Klub, der sich „Vereinigung Freie Kunst" nennt, eine Sammelausstellung veranstaltet. Seine Mitglieder sind Franzosen, Niederländer und Deutsche, deren vornehmstes Streben, wie es scheint, auf höchste Naivetät und Einfalt gerichtet ist. Obwohl der größere Teil dieser Vereinigung mit heißem Wetteifer nach diesem Ziele gestrebt hat, ist keiner von ihnen so weit gediehen wie der auf der Insel Walcheren lebende *F. M. Melchers*, der 25 meist sehr kleine Landschaften, Straßen- und Häuseransichten ausgestellt hat, die den Beschauer zwingen, seine Einbildungskraft zu den primitivsten Anfängen der edlen Malerkunst zurückzuschrauben. Es fehlt nicht an Leuten, die an dieser Versimpelung der Kunst ihre Freude finden. Glücklicherweise lehrt aber die Erfahrung, dass solche bis auf die Spitze getriebenen Bizarrereien nirgends tiefere Spuren hinterlassen. Man braucht nur an Sar Peladan in Paris zu erinnern, der nach einer reichen Heirat seine Rosenkreuzergemeinde und Alle, die sich von ihm an der Nase herumführen ließen, schnöde in Stich gelassen hat.

*** *Der Verein bildender Künstler Münchens*, die sog. Secessionisten, haben beschlossen, sich an der diesjährigen Jubiläumskunstausstellung in Berlin nicht zu beteiligen, obwohl ihnen die früheren Bedingungen (eigene Räume, eigene Jury u. s. w.) zugestanden worden waren.

Dresden. — In Rücksicht auf die umfangreichen Vorarbeiten für die internationale Kunstausstellung des Jahres 1897 ist von dem akademischen Rate beschlossen worden, im Jahre 1896 von der Veranstaltung einer akademischen Kunstausstellung abzusehen.

Düsseldorf im Februar. — Augenblicklich erweckt in der E. Schulte'schen Kunstausstellung eine Porträt-Sammlung von *Neven-Du Mont* berechtigtes Interesse. Der junge Künstler, obwohl aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, malt wie man hier nicht zu malen pflegt, was seinen Grund darin haben mag, dass er Gelegenheit hat, über Sonntag eben nach Paris zu fahren, um sich dort das Neueste und Beste anzusehen. — Während die junge Düsseldorfer Kunst, mit Ausnahme von *Spatz*, unter dem Zeichen des Naturalismus schafft, gehört Neven-Du Mont zu jenen zarten Koloristen, die, von Whistler ausgehend, ihre Bilder in auf einen Grundton gestimmten Farben-Harmonieen schaffen. Wir sehen da Porträts in Lachsrot und Karmoisin, in Rosa und Orange oder in einem stumpfen Malven-Violett. Sein Selbstporträt malte er in Zinnober und Weiß: er steht in rotem Parforce-Rock und weißer Hose vor uns, die eine Hand auf einen weißen Rokokosessel gestützt, in der andern die Reitpeitsche. Das ganze Bild ist in einen zarten Dunst gehüllt, welcher alle Kontraste und Übergänge vermittelt, der Wirkung etwas Schwebendes, Ätherisches giebt, und gleichsam Leben verleihend die Menschen in einer seltsamen Innerlichkeit uns nahe bringt. — Neven-Du Mont ist in der Kunst derselbe Dandy wie im Leben, da das Spezifische seiner Kunst stets der Ausgleich persönlichen Empfindens ist. Im Damenporträt macht er daher seinen besten Wurf. Das intime Damenporträt wird er zu seinem Felde machen müssen, um Gutes zu leisten. Darüber hinaus kann er nicht, wenigstens jetzt noch nicht; das Porträt eines Ulanenoffiziers beweist es. Es ist eine schwache Leistung gegenüber den von feinem Geschmack, Farbengefühl und Vertiefungsvermögen in die vornehme Frauenseele zeugenden Damenporträts, mit denen er sich auf einen Schlag zu einer der interessantesten Erscheinungen des jungen Düsseldorf gemacht hat.

Wien. — *Die Ausstellung des Aquarellisten-Klubs* im Künstlerhause bot im allgemeinen wenig Hervorragendes, von Einheimischen aber manches Beachtenswerte und Brave. Die Auswärtigen, wie *Dettmann*, *Hans v. Bartels* und *Hans Hermann* zeigten sich nicht über ihrem Durchschnittsniveau. Dettmann's Bestes ist ein nicht im Katalog verzeichnetes Genrestück „Brief an den Vater", von anmutender frischer Ehrlichkeit, und in der Gouache „Gasse aus Neustadt in Holstein" ist Leuchtkraft, während in der einen halbmystischen Ton anschlagenden Landschaft, mit den Lilien im Vordergrunde, die Stimmung mehr gewollt als erreicht ist. Die Südländer waren durch *Agosto Corelli* und *José Benlliure* mit anerkannter Tüchtigkeit vertreten. Der Berliner *Ury* brachte diesmal mehrere, durch den Kunstsalon von *Artaria & Co.* der Ausstellung gelieferte landschaftliche Aquarelle. Davon ist das Feinste die atmosphärisch duftige Ansicht von Rügen, in flimmernden zarten Tönen, während das „Fleet in Hamburg" breit und stark behandelt ist. Ury spricht nur durch die Farbe und erreicht seine Wirkungen weit glücklicher im Aquarell als in der Öltechnik. — Bei *Artaria* war — beiläufig bemerkt — unlängst eine Kollektion von Aquarellen des jungen Baseler's *Sandreuter* ausgestellt und von dieser befanden sich ebenfalls mehrere landschaftliche Momenteindrücke auf der Ausstellung. Sie geben sich in wenigen einfachen Farben, sparsam, ohne „Pose". Unter den Wiener Landschaften erfreuen jedermann die durch reine klare Töne auffallenden Naturausschnitte *Ed. Zetsche's*. Die Durchsichtigkeit und Luftigkeit ist bei Zurücksetzung aller unnützen Bravour erreicht, die Ausführung gerade erschöpfend, ohne ins Kleinliche zu gehen, wie bei dem Gouachestück von *Hans Wilt* (Mirabellgarten in Salzburg"). Aus allen diesen guten, anmutigen Sachen (auch die tüchtigen Pastellporträts der Wiener sind dazu zu rechnen) ragt *Leopold Burger* hervor, mit dem fünfteiligen „Kreislauf des Lebens". Eine Erzählung seines Inhalts hat, bei so kurzem Überblick, keine Berechtigung, und es sei nur erwähnt, dass die Nacktfiguren im zweiten Stück, welche die einheitliche Komposition gewissermaßen durchbrechen, für unser Gefühl nicht notwendig erscheinen. Im übrigen ist das Werk voll einfacher und geläuterter Empfindung und durchaus einheitlich in der Erscheinung, von heller Leuchtkraft und realistischer Natur-Symbolik. Diese Menschen sind zweifach bedeutend: als Einzelwesen und als Symbole. In dem Mittelstück ragt die einfache Komposition, trotz der kleinen Raumbedingungen, ins Monumentale; Ausdruck und Gedanke decken einander vollkommen.

Schließlich sei noch erwähnt, dass das über diesem Bilde hängende „Boudoirstillleben“ von *Robert Schiff* seine Wirkung auf einen Kenner dieser Art von Poesie nicht verfehlen wird, dass dagegen bei dem Kinder-Pastell-Porträt von *F. Vesel* die schleuderische Technik jeder inneren Berechtigung entbehrt und deshalb den Betrachter verstimmt.

W. SCHÖLERMANN.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen im Schwarzwalde. — Im Zusammenhange mit den Untersuchungen der Römerstraße durch die Reichslimeskommission wurde anfangs Oktober v. J. auf Kosten des württembergischen Staates eine römische Station an der Militärstraße Straßburg-Kinzigthal-Rottweil aufgedeckt, das sogen. Schänzle bei Röthenberg. Es ergaben sich ein im Viereck geführtes Mauerwerk 105 m lang und 63 m breit sowie zwei große und ein kleineres Gebäude. Das Ganze scheint ein römischer Etappenposten an einer beherrschenden Stelle der um 75 n. Chr. gebauten Okkupationsstraße zu sein. Im Jahre 1825 wurden an derselben Stelle der Altar der Abnoba und eine Anzahl schöner Säulen gefunden. —:—

KUNSTHISTORISCHES.

Rom. — Nach der „Pol. Korr.“ hat der österreichische Prälat Msgr. *Weipert,* welcher die wissenschaftlichen Bestrebungen des verewigten Rossi in würdiger Weise fortsetzt, unter dem Titel „Fractio panis“ ein Werk veröffentlicht, welches eine wichtige Entdeckung behandelt, die Weipert in den Katakomben der heiligen Priscilla gemacht hat. Er fand daselbst ein Gemälde aus dem zweiten Jahrhundert mit einer bemerkenswerten Darstellung des Abendmahles und der Kommunion der Gläubigen im Augenblicke, wo das Brod gebrochen wird. — Das *Kolosseum* ist nun auch im Norden und Osten freigelegt, so dass es von allen Seiten zugänglich ist. Am Ausgange der Via S. Giovanni, am Ende der Längsachse des Riesenbaues, stieß man in einer Tiefe von 4,50 m auf einen Travertinbelag, von dem man einen Gürtel von 30 m Länge und 17,60 m Breite bloßlegte. Dieser Belag umzog früher das ganze Kolosseum. Daran stößt eine antike Straße, die das polygonale Pflaster aus Basaltlava zeigt; die Breite dieser Straße wird auf 10 m berechnet. Zwischen dem Travertinbelag mit dem Pflaster waren große Pfosten eingerammt, von denen fünf ausgegraben wurden. Bedeutender noch wird das Bild der Umgebung des Kolosseums durch folgende Entdeckung verändert. In nördlicher Richtung vom Theater fand man eine Reihe von Pfeilern aus solidem Ziegelwerk, deren Basen auf Fundamenten von rechtwinkligen Travertinlagern stehen. Die Pfeiler sind mit Halbsäulen aus Ziegeln verziert und durch Bogen mit einander verbunden. Der Charakter der Arbeit deutet auf die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts hin. Man entdeckte, dass das Mauerwerk ähnliche Bauart aufweise wie das Kolosseum selbst, und da Suetonius sagt, dass Titus gleich nach dem Baue des Kolosseums die Titusthermen begonnen habe, so wird geschlossen, dass man den Porticus der Titusthermen gefunden habe. Daraus ergebe sich, dass letztere den westlichen Teil des oppischen Hügels bedeckten, und dass die bisher unter dem Namen Titusthermen gehenden Ruinen in Wahrheit die Thermen des Trajan sind. — Man fand auch viele antike Baustücke, welche die mittelalterlichen Baumeister als Material benützt hatten und eine 1,80 m hohe Marmorstatue ohne Kopf und linken Arm. Sie erinnert an den Typus der Vesta Giustiniani (jetzt im Museum Torlonia). — Bei San Pietro in Vincoli in der Via delle sette sale entdeckte man in 8 m Tiefe Reste eines Privathauses: ein Zimmer mit schwarzweißem Mosaikboden, einige aus Blumenfestons bestehende Wanddekorationen mit Tierfiguren (Hahn und Schlange) in den Feldern. ♃

VERMISCHTES.

Paris. — Baron Edmond Rothschild hat, wie bereits gemeldet, dem Louvre vor einiger Zeit den in Bosco-Reale nächst Pompeji am 13. April 1895 gefundenem Silberschatz gespendet. Die Verwaltung der französischen Nationalmuseen hatte ihn seinerzeit wegen des hohen, mit einer halben Million Francs angegebenen Preises nicht erworben. Der Schatz von Bosco-Reale besteht aus den schönsten und wertvollsten antiken Kunstgegenständen, welche in neuerer Zeit gefunden wurden. Er dürfte aus dem ersten Jahrhunderte n. Chr. stammen und setzt sich aus 41 massiven Silberobjekten zusammen, welche in Arbeit und Stil gleich bewundernswert sind. Insbesondere zwei Trinkbecher, deren Mittelkörper einen Skelettreigen zeigt, bilden einen absolut einzigen Typus in der antiken Kunst. Sie sind ebenso interessant als archäologische Objekte wie als Kunstwerke. Über den Skeletten läuft ringsum eine Rosenguirlande. Nach den Inschriften ist dieser Totentanz eine humorvolle Ironie auf das menschliche Leben. Die Gerippe tragen die Namen berühmter Dichter, wie Sophokles, Euripides, Archilochos, Menander; großer Philosophen wie Zeno und Epikur, und beliebter Mimen, wie Monimos. Die Philosophen streiten sich über den beigegebenen Ausspruch Epikurs: „Der Zweck des Menschen ist die Lust.“ Ein flötenspielendes Skelett trägt die Aufschrift: „Freue dich, indem du dieser Zeit der Verwesung gedenkst!“ Ein Skelett mit einem Schädel in der Hand sagt wie Hamlet: „Dies ist ein Mensch“. — Das bestausgeführte Stück ist eine große Patera mit der Reliefbüste der Stadtgöttin von Alexandria mit griechischen und ägyptischen Beigaben. — Ein Spiegel mit der Reliefbüste der Ariadne auf der Rückseite trägt den lateinischen Namen eines griechischen Künstlers „M(arcus) Domitius Polycnos“. Das deutet auf griechischen Import nach Süditalien. — Ausgesprochen römischen Charakter trägt nur eine Patere mit der außerordentlich scharf und realistisch behandelten Porträtbüste eines älteren bartlosen Mannes mit großen, weitabstehenden Ohren. Das Gegenstück dazu, eine Patere mit Frauenkopf (vermutlich die Gattin des eben beschriebenen Mannes), ist am selben Orte gefunden worden, aber ins Britische Museum gewandert. Wir haben in den beiden charakteristischen Figuren wohl die Porträts der ursprünglichen Besitzer des Silberschatzes vor uns. — Die am gleichen Orte gefundenen Münzen tragen die Bildnisse der Kaiser Nero bis Vespasian, wonach die obige Zeitbestimmung vorgenommen wurde. — Alle 41 Stücke wurden sorgfältigst gereinigt und am 22. Oktober im Louvre dem Publikum zugänglich gemacht, das in Mengen in das Museum strömte. ♃

* *Wien.* — Aus Anlass der von Freunden des Verstorbenen herrührenden Errichtung des *Schindlerdenkmals* im Stadtpark ist die Angelegenheit der Herstellung von Monumenten und Ehrengräbern für verdiente Persönlichkeiten wiederholt in Diskussion gezogen worden. Es ergab sich die Notwendigkeit, der Willkür entgegenzuarbeiten, welche in dieser Hinsicht Platz zu greifen droht, wenn man öffentliche Angelegenheiten durch persönliche Sympathie entscheiden lässt. Der Wiener Architektenklub, der schon wiederholt in künstlerischen Dingen seine Autorität auf

glückliche Art geltend gemacht hat, fasste zu obiger Frage in seiner Vollversammlung vom 18. Januar die nachfolgende Resolution: „Wenn es auch in der Natur der Sache gelegen ist, dass die Errichtung von Denkmälern in den meisten Fällen der Anregung engerer oder weiterer Verehrerkreise bedarf, und wenn auch den edlen Absichten, von denen dieselben geleitet sind, und deren opferwilligen Bemühungen rückhaltlose Anerkennung gebührt, so bildet die Errichtung von öffentlichen Denkmälern doch einen hochernsten Gegenstand des allgemeinen Urteils und Interesses und sollte zunächst aus dem Gesichtspunkte der historischen Gerechtigkeit betrachtet werden. Das Grab des Dahingeschiedenen oder die Stätte seines ehemaligen Wirkens sind die Orte, wo persönliche Verehrung in monumentaler Form sich bethätigen kann. Ein öffentliches Denkmal aber sollte nur als der Ausdruck der geschichtlichen Größe des Mannes und seiner Bedeutung für die Allgemeinheit aufgefasst werden. Demzufolge richtet der unterzeichnete Klub an die löbliche Gemeindevertretung das ergebene Ersuchen, bei der Errichtung von öffentlichen Denkmälern den im Vorhergehenden in Kürze dargelegten Prinzipien Rechnung zu tragen und dasjenige vorzukehren — sei es durch Einsetzen einer autoritativen Kommission oder in anderer geeigneter Weise — was die Wahrung des ernsten Charakters der berührten Frage zu verbürgen imstande ist.“

Wien. — Das k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht hat der Genossenschaft der bildenden Künstler eine Subvention von 12 000 Gulden zugesichert, um die Kollektivbeschickung der diesjährigen Berliner internationalen Kunstausstellung zu ermöglichen. *R. B.*

Ruinen in Yukatan. — Im „Globus“ erscheinen von dem ehemaligen Hauptmanne der Armee Kaiser Maximilians, Teobert Maler, prächtige Abbildungen der alten Städte der Maya-Indianer. Maler hat ungefähr hundert bisher unbekannte Ruinenstädte aufgenommen sowohl photographisch als auch in Handzeichnungen mit architektonischen Messungen. Es finden sich darunter Tempel, Paläste, Kleinbauten, Skulpturwerke, Wandmalereien etc. Es dürften noch bei dreißig Ruinenstädte existiren, die der Forscher trotz der ungewöhnlichen Schwierigkeiten aufzunehmen hofft. Er glaubt annehmen zu dürfen, dass das mayanische Volk das erste war, welches auf yukatanischer Erde steinerne Städte baute. *R. Bk.*

St. Petersburg. — Der Akademiker M. P. Botkin hat über die seinerzeit von uns gemeldete Errichtung des „Russischen Nationalmuseums“ nach der „Pet. Gaz.“ geäußert, dass das Museum als Sammelpunkt für klassische Erzeugnisse der russischen Kunst dienen wird. Mit seiner Gründung geht ein Lieblingswunsch des verstorbenen Kaisers Alexander III. in Erfüllung; daher soll das Museum auch „Russisches Museum des Kaisers Alexander III.“ heißen. Das Michaelpalais mit seinen enormen Räumlichkeiten wird sich vorzüglich zu dem Museum eignen. Im Centralgebäude des Palais befinden sich der Tanzsaal und Theatersaal, zwei so grandiose Säle, dass nach einem entsprechenden Umbaue jeder dieser Säle allein genügen würde, um alle Gemälde russischer Schule aus der Eremitage aufzunehmen. Außerdem befinden sich im Centralgebäude noch drei große Räume, die vom Haupteingange aus zuerst betreten werden. Dieselben sollen speciell dem Andenken des verstorbenen Kaisers gewidmet werden. Hier sollen die Büsten und Porträts Alexanders III., die Bilder russischer Meister, welche die verschiedenen Momente der Krönungsfeierlichkeiten etc. darstellen, gesammelt werden. Vorläufig sollen im Museum gegen 700 Bilder und mehrere Dutzend Statuen russischer Künstler aufgestellt werden. Diese Kunstwerke werden nicht nur der Eremitage, sondern auch einigen vorstädtischen Palais entnommen werden. 4

VOM KUNSTMARKT.

*** *Der Ankauf des sogenannten Raffael der Sammlung Scarpa* für die Gemäldegalerie in Budapest ist wirklich erfolgt. Wir verweisen zur Würdigung dieses Bildes auf unseren Bericht über die Auktion Scarpa in Nr. 12 der Kunstchronik und behalten uns Weiteres über die Angelegenheit vor.

Kopenhagen. — Die Kunstsammlung des in Christiania verstorbenen Kaufmanns P. Simonsen, wohl die größte des Nordens, kommt vom 24.—29. Februar in Kopenhagen zur Versteigerung. Die Sammlung, mit größtem Verständnis erworben, fast ganz frei von Nachahmungen, war eine Sehenswürdigkeit Christiania's, die von vielen Fremden besucht und vom Eigentümer mit großer Liberalität gezeigt wurde. Sie enthält Porzellane von Meißen, Sèvres, Berlin, Wien, Chelsea, Kopenhagen, Haag, sowie orientalische; ferner Fayencen von Delft, Herreboe in Norwegen (z. T. sehr selten). — Weiter schöne Taschen- und Tafeluhren, Flacons aus Bergkristall mit Goldmontirung, Dosen, ausgezeichnete Miniaturen, Gold-, Silber- und Schmucksachen mit Edelsteinen, Emails, Elfenbeinarbeiten, Möbel, Gemälde u. a. Siehe Annonce.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Formenschatz. 1896. Heft 1.

Tafel 1. Ganymed auf den Adler gelehnt. — Tafel 2. Antike Gefässe mit versilberten bacchantischen Darstellungen. — Tafel 3. Wappen mit Fechtern und Gauklern, und Wappen mit einem kopfstehenden Bauern. — Tafel 4. Sandro Botticelli, Brustbild einer jungen Dame. — Tafel 4. Leonardo da Vinci, Studienkopf — Tafel 6. Giovanni della Robbia, Figur der Klugheit. — Tafel 7. Giovanni Antonio Bazzi (Sodoma); Ein Teil der Kreuzabnahme aus des Meisters grossem Altarbild in Siena. — Tafel 8. Jacques Andronet du Cerceau; Reich ornamentirte halbe Schale. — Tafel 9 10. Marco da Ravenna; Das Urteil des Paris. — Tafel 11. Adriaen Muntinck; Vier Vogelfriese. — Tafel 12. Rembrandt Harmensz van Rijn; Selbstbildnis. — Tafel 13. Wappen am Palazzo Davanzatti in der Via porta rossa zu Florenz. — Tafel 14. Pierre Monnot; Venus. — Tafel 15. Trophäe, jetzt im Staats-Archiv in Paris. — Tafel 16. Lalonde; Kamindekoration.

Die graphischen Künste 1895. Heft 6.

Die fürstlich Lichtenstein'sche Galerie in Wien von Wilh. Bode. (Schluss.) — Die französische Schule. Die altniederländische und die altdeutsche Schule.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 10.

Zum fünfundzwanzigsten Todestage Moriz von Schwinds. — Die Römische Kunstausstellung. Von Dr. H. Barth.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Februarheft.

Etienne Chevalier et son patron Saint Etienne, par Jean Fouquet. — Le Grenier, par M. E. de Goncourt. — A Propos du Trésor de Bosco Reale, par M. E. Bonnaffé. — Les Tiepolo de l'hôtel Ed. André. Henri III. chez Frederico Contarini par M. H. de Chennevières. — J. B. Perronneau. par M. M. Tourneux. — Le Centenaire de la Lithographie, par M. P. Leprieur. — Les Livres d'Heures français et les Livres de Liturgie Vénitiens, par M. le duc de Rivoli.

Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1896. Heft 1.

Amtliche Berichte: Berlin; Königliche Museen; Königl. National-Galerie; Zeughaus. — Studien und Forschungen: Ein männliches Bildnis von Hans Memling in der Berliner Galerie. Von Wilh. Bode. — Studien zu Michelagniolo II. Von Carl Frey. — Piero di Cosimo. Von Herm. Ulmann. — Über das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio. Von Georg Gronau.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Heft 6.

Hans der Maler zu Schwaz. Von Max F. Friedländer. — Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen II. Von Fr. Rieffel. — Zur Datirung der Kupferstiche Martin Schongauer's. Von Max Lehrs. — Zu Dürer's letztem Venezianischem Brief. Von Zucker. — Die Steinigung des hl. Stephanus von Baldung. Von Franz Rieffel. — Litteraturbericht. — Museen und Sammlungen. — Ausstellungen und Versteigerungen. — Mitteilungen über neue Forschungen.

Antiquitäten-Auktion in Kopenhagen.

Die in weiten Kreisen bekannte Kunstsammlung des verstorbenen Kaufmanns [1035]

P. Simonsen in Christiania,

wird vom **24.—29. Februar 1896** in **Kopenhagen** in dem geräumigen Oberlichtsalon des Ausstellungsgebäudes bei der Königl. Kunstakademie, Königs Neumarkt Nr. 1, öffentlich versteigert. Die Sammlung enthält Porzellane von Meißen, Berlin, Wien, Fürstenberg, Sèvres, Chelsea, Haag, Kopenhagen und orientalische mit Seltenheiten. Ferner Taschen- und Tafeluhren, Flacons mit Goldmontirung, Emaille, Dosen, Messing und Bronze, Möbel, Miniaturen, Gemälde u. a. Besichtigung 4 Tage vorher. Kataloge auf Wunsch kostenfrei durch den Obergerichtsadvokaten Sporon, Norregade 24, in **Kopenhagen K.**, welcher auch Aufträge entgegennimmt.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in **Leipzig** erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

LEDERSCHNITT u. LEDERPLASTIK,

40 Vorlagen auf 32 Tafeln mit Pausebogen (natürl. Größe), nebst **Anleitung zur Lederplastik** nach neuem vereinfachtem Verfahren, von G. Büttner. In Mappe M. 10.50.

Von allen Liebhaberkünsten ist die Lederarbeit eine der nützlichsten. Bei wenig Mühe und Kosten erfordert sie nur etwas Geschicklichkeit, um die reizendsten Zierwerke, als **Cigarren- u. Brieftaschen, Stuhlbezüge, Mappen, Gürtel** u. s. w. zu stande zu bringen.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

MURILLO

von

Carl Justi.

Mit vielen Abbildungen in Holzschnitt und 3 Kupfern.

Preis: in Leinen gebd. M. 6.—; in sehr feinem Halbfranz M. 10.—

Durch wissenschaftliche Größe und den Glanz eines ungemein vornehmen Stils ausgezeichnet, gehört Justi's Murillo zu den schönsten litterarischen Leistungen, die uns auf kunstgeschichtlichem Gebiet in den letzten Jahren bescheert worden sind. Die Ausstattung ist des Inhalts würdig.



Photogr. Akt-Modellstudien

nach lebenden Modellen jed. Alters durch Stellung und Schonheit der Modelle ausgezeichnet empfiehlt fur Kunstler und Kunstgewerbetreibende [1036]

Prospekte gratis und franco

Alexander F. Vogelsang, Photogr Atelier, **Berlin, Bethanien-Ufer 10.**

Verlag der Arbeitsstube (Eugen Twietmeyer) Leipzig.

Schriften von Henriette Davidis:

Die Hausfrau.

14. verb. Aufl., besorgt von **Emma Heine**. Fein geb. M. 4.50. Prachtb. m. Goldschn. M. 5.50.

Der Beruf der Jungfrau.

Eine Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt ins Leben. 13. verb. Auflage. Fein geb. m. Goldschn. M. 3.80.

Puppenmutter Anna

oder:

Wie Anna sich beschäftigt und ihren Puppenhaushalt besorgt.

Nebst Erzählungen für Mädchen von 8—10 Jahren. Mit 4 Farbendrucken nach Aquarellen von E. Kepler. 4. Aufl., besorgt von **Emma Heine**. In farb. Kartonbd. M. 2.—

Puppenköchin Anna.

Praktisches Kochbuch für liebe kleine Mädchen.

7. Auflage. Mit farbigem Titelbild. Elegant kartonnirt M. 1.—.

Prächtiges Geschenk: Album moderner Radirungen.

20 Blatt zu M. 2.— nach eigener Wahl des Käufers in eleganter Mappe

Preis **25 Mark.**

Ein vollständiges Verzeichnis der in meinem Verlage erschienenen Kunstblätter steht auf Verlangen kostenfrei zu Diensten.

Verlagshandlung E. A. SEEMANN'S Sep.-Cto. in Leipzig.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58 — BERLIN SW., Wartenburgstraße [illegible]

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 17. 27. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DREI ANTRITTSREDEN DEUTSCHER PROFESSOREN.

Die moderne Kunstgeschichte macht eine Schwenkung nach der Seite der Ästhetik hin. Es mehren sich die erfreulichen Anzeichen dafür, dass der frühere schroffe Gegensatz von historischer und philosophischer Betrachtung sich ausgleicht. Zwei der uns vorliegenden Antrittsvorlesungen deutscher Universitätsprofessoren behandeln ästhetische Probleme, obwohl das Fach beider akademischer Lehrer das kunsthistorische ist.

August Schmarsow, der Nachfolger Springer's in Leipzig, erörtert das Wesen der Baukunst.[1] Er will damit einen Beitrag liefern zu der „Ästhetik von Innen“, die er mit Recht fordert gegenüber den mannigfachen veräußerlichenden Anschauungen Anderer. Der Weg, den er dabei verfolgt, ist aber nicht der dialektische, spekulative, sondern der des Historikers, der sich sagt, dass die Baukunst von ihrem Urbeginn immer dieselbe gewesen sein muss, so sehr sich auch ihre Erscheinung verändert hat. Das Wesentliche und allen ihren Schöpfungen Gemeinsame — bemerkt der Autor — ist das „Raumgebilde“. Dieses ist aber nicht für einen realen Zweck, z. B. zum Schutz des Menschen gegen die Unbilden der Außenwelt geschaffen, wie manche meinen, sondern es beruht auf der Natur des menschlichen Auges und der damit zusammenhängenden Vorstellungsweise des Menschen, welcher die Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes innewohnt. „Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung“ und die Kunst, die diesem Drange Befriedigung gewährt, ist die Baukunst. Wir können sie „kurzweg als Raumgestalterin bezeichnen“, und zwar gestaltet sie den Raum „nach den Idealformen der menschlichen Raumanschauung“. — „Jede Gestaltung des Raumes ist zunächst Umschließung eines Subjekts, und dadurch unterscheidet sich die Architektur als menschliche Kunst wesentlich von allen Bestrebungen des Kunsthandwerks. Dabei ist es gleichgiltig, ob das Subjekt leibhaftig in dem Raumgebilde darinnen ist oder sich geistig hineinversetzt, ob es eine Statue oder der Schatten eines Abgeschiedenen, ob es eine Körperschaft oder gar eine abstrakte Idee ist.“

Die Raumumschließung beginnt mit der „Einfriedigung nach den Seiten zu“, mit den vier Wänden. Dazu kommt die „Tiefenausdehnung“, durch die Richtung unserer Bewegung und unseres Blickes. Der Forschritt vom griechischen Hypaethraltempel zur Basilikenform der abendländischen Kirche drückt diese Entwicklung aus. Die Breite bleibt untergeordnet; in ihr macht sich aber das Gesetz der Symmetrie geltend, während in der Höhenaxe das der Proportion herrscht, „stets in Beziehung auf das Subjekt und seinen optischen Maßstab“.

Die Projektion der dreidimensionalen Raumanschauung tritt nun aber noch mit einer anderen Eigenschaft ins Dasein, mit dem Triebe nämlich, „zum selbständigen Organismus sich auszubilden und abzuschließen“. Daher das Gegenspiel der Kräfte, das sich in der Charakteristik der tragenden und getragenen Teile des Bauwerkes ausspricht. Die tektonische Gliederung kommt namentlich am Außenbau zur Geltung, dessen Formen und Glieder alle von menschlichem Kraftgefühl belebt sind und der als geschlossenes Ganzes sich dem plastischen Gebilde nähert. Das Wichtigste für die Architektur, diese höchste der bildenden Künste, bleibt jedoch immer ihre Mission als Raumgestalterin. „Die Geschichte der Baukunst“ — so schließt der Verfasser — „ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit bewusst oder

1) Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der k. Universität Leipzig am 8. November 1893. Leipzig K. W. Hiersemann. 1894. 30 S. 8°.

unbewusst ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen."

Der Autor hat seinen geistvollen, nur bisweilen durch eine zu wenig abgeklärte Sprache verdunkelten Erörterungen eine Anzahl von litterarischen Hinweisen beigefügt, aus denen hervorgeht, dass von den früheren Betrachtern des Gegenstandes *H. Schliepmann* („Betrachtungen über Baukunst", 1891) und *Th. Lipps* („Ästhetische Faktoren der Raumanschauung", 1891) ihm am nächsten stehen. Unbekannt scheint ihm eine gedankenreiche Schrift von *Hans Auer* geblieben zu sein („Der Einfluss der Konstruktion auf die Entwicklung der Baustile", 1891), in welcher dem Raumgedanken dieselbe Wichtigkeit vindizirt wird, wie sie Schmarsow mit Recht betont. —

Der zweite akademische Redner, *Konrad Lange,* Professor der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte an der Universität Tübingen, greift weit über das von Schmarsow betretene Gebiet hinaus und versucht nichts Geringeres als eine Darlegung neuer Grundzüge für die Theorie der Kunst im Allgemeinen. Die Rede soll als Vorläuferin der ausführlichen „Kunstlehre" gelten, an welcher der Verfasser arbeitet. Lange bezeichnet darin[1] die „künstlerische Täuschung" als das gemeinsame Kennzeichen aller Künste und gelangt, nachdem er die früheren ästhetischen Systeme einer negativen Kritik unterzogen, zu der nachfolgenden Definition:

„Kunst ist eine durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewussten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten." In der „bewussten Selbsttäuschung" erkennt Lange den „eigentlich dominirenden Reiz" der Kunst. Nur dieser ist, „sei es in der Form der Naturnachahmung, sei es in der der Stimmung, in allen Künsten und zu allen Zeiten der Kunstentwicklung zu finden". Unter den früheren Definitionen, die der Autor Revue passiren lässt, bekämpft er mit besonderem Nachdruck die Schönheitstheorie. Die Kunst hat nicht das „Schöne" darzustellen, sagt er, sondern sie hat „Werte zu schaffen, die den Reiz der bewussten Selbsttäuschung erzeugen". So findet auch das Hässliche und Schlechte in der Kunst seinen Platz. Es wird von ihr jedoch nicht um seiner selbst willen dargestellt, sondern nur weil es eine Illusion erzeugt, weil es den Genießenden zu einer bewussten Selbsttäuschung anregt. Das Vergnügen an tragischen Gegenständen, selbst das verpönte Schicksalsdrama, die Bilder von Schiffbrüchen und Feuersbrünsten, kurz alles, was im Leben und in der Natur Unlust, Grausen und Schrecken erregt, wird in der Kunst verständlich, weil alle diese Dinge ja von ihr nur als Illusion uns vorgeführt werden, auf die wir mittels bewusster Selbsttäuschung eingehen. Die bewusste Selbsttäuschung deckt sich weder mit dem Gehalt noch mit der Form der Kunst, sie ist ein „dazwischen liegendes Drittes". Der Autor will also weder mit den „Gehaltsästhetikern" noch mit den „Formästhetikern" etwas zu schaffen haben. Mit Entschiedenheit verwirft er namentlich den „falschverstandenen Klassicismus" oder „Platonismus". „Da die Natur" — sagt er — „keine Typen, sondern nur Individuen schafft und das Wesen des Kunstgenusses phantasiemäßige Erzeugung der Natur ist, soll uns auch die Kunst nur Individuen bieten". Nur das einzelne Charakteristische hat für den Autor ein „Recht der künstlerischen Existenz". Die großen Meister der italienischen Hochrenaissance sind vom Boden der Natur durch das Studium der Antike und durch die „unheilvolle Wirkung des platonischen Idealismus" abgedrängt worden. Sie blieben groß, „nicht weil, sondern obwohl sie einem typischen konventionellen Schönheitsideal nachstrebten". — „Unser Dürer aber war, wie alle älteren deutschen Künstler, ein einfacher Realist." Wie Lange somit entschieden der naturalistischen Kunst das Wort redet, so weist er andererseits auch mit Fug und Recht den leeren Einwand zurück, dass die Kunst, welche nichts thue als die Natur nachahmen, eigentlich eine Wiederholung der Natur, folglich überflüssig sei. Der ästhetische Wert der Kunst beruht ja darauf, dass sie „nicht Natur sein, sondern nur Natur vorstellen will". Der Urmensch, das Kind, welche die ersten Nachbildungen des Wirklichen hinkritzeln, stellen sich darunter ebenso wie die höchsten Meister unter dem vollendeten Werk ihrer Hände „phantasiemäßig die Natur vor". Schultradition, historischer Stil, Konvention können die Künstler wohl hemmen, ihnen gewisse Formen und Ausdrucksweisen aufdrängen. Aber das eigentliche Ziel aller großen Meister der „naiven Kunstepoche" bleibt immer die möglichst treue Nachahmung der Natur, der möglichst hohe Grad bewusster Täuschung. Wie verschieden auch ein Raffael und Rembrandt, ein Velazquez und Holbein, ein Michelangelo und Murillo sein mögen — verschieden gemäß den Charakteren ihrer Zeiten und Völker, — so stehen sie doch in dem Einen, worauf es bei der Kunst ankommt, alle einander gleich: „in der Kraft des Genius, innerhalb der durch das Wesen der Kunst gezogenen Grenzen den höchsten Grad der Illusion zu erzeugen." Es kann dies eine Illusion der Naturvorstellung sein, wie bei Menzel, oder eine Illusion der Stimmung, wie bei Böcklin. „Beide tragen ihre innere Berechtigung in sich, da sie mit dem Wesen der Kunst übereinstimmen, und es liegt nur in der Natur der Sache, dass ein längeres und einseitiges Verfolgen der einen zeitweise eine Reaktion im Sinne der anderen zu Folge haben muss."

Wir sind den Auseinandersetzungen Lange's in so eingehender Weise gefolgt, weil wir seine Grundideen

1) Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der Universität Tübingen am 15. November 1894. Leipzig, Veit & Co. 1895. 34 S. 8°.

richtig und für Wissenschaft und Kunst gleich beachtenswert finden. Gegen seine oben wiedergegebene Definition der Kunst haben wir trotzdem einen Einwand zu erheben, der allerdings mehr logischer als ästhetischer Natur ist. Lange sagt: „Die Kunst ist eine durch Übung erworbene *Fähigkeit* des Menschen“ u. s. w. Nach unserer Anschauung hat die Definition der Kunst sich nicht mit der menschlichen Fähigkeit, sondern mit dem Produkte dieser Fähigkeit zu befassen. Wenn gleich Kunst von „Können“ herstammt, so ist sie doch nicht identisch mit ihm; sie ist vielmehr das, was durch das Können des Künstlers hervorgebracht wird. Für dieses hat die Definition die bestimmten Kriterien anzugeben. Kunst ist nicht Fähigkeit, sondern *Thätigkeit.* Ganz vorzüglich und noch von Keinem, auch von Lange, schon aus dem hier betonten Grunde, nicht übertroffen ist die Definition der Kunst von *Karl Ottfried Müller.* Sie lautet folgendermaßen:

„Die Kunst ist eine Darstellung, d. h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches, Geistiges in die Erscheinung tritt“, u. s. w.

Wir glauben, dass Lange, ohne von seiner Auffassung des Wesens der Kunst etwas Wichtiges preiszugeben, sich der ersten Bestimmung der Müller'schen Definition anschließen könnte. Auch sonst wird er in der meisterhaften kleinen Ästhetik Ottfried Müller's, die bekanntlich die Einleitung zu dessen berühmtem Handbuch der Archäologie der Kunst bildet, viel für sein beabsichtigtes neues Lehrbuch Förderndes und Ergiebiges finden. —

Die dritte akademische Antrittsvorlesung, die von Dr. *Heinrich Brockhaus,* außerordentlichem Professor an der Universität Leipzig,[1] lässt die heutige deutsche Baukunst Revue passiren und gelangt bei der Vergleichung des Schaffens der Gegenwart mit dem der Zeit vor fünfzig Jahren zu dem Schlusse, dass wir beträchtliche, auf solidem geschichtlichen Grunde beruhende Fortschritte gemacht haben. Zunächst erblickt er dieselben in der früher unerhörten Mannigfaltigkeit der nebeneinander bestehenden Bausysteme; „Klassisches und Romantisches, Altes, Neueres und Neuestes, lebt und webt vor unsern Augen durcheinander“; dazu kommt die hohe Ausbildung der Technik, die lebhafte Sprache des Details, die zunehmende Farbigkeit. In allen diesen Rücksichten war die deutsche Baukunst vor einem halben Jahrhundert noch weit zurück. Die Entwicklung ist unleugbar. Der Autor legt bei der Betrachtung der neuen Errungenschaften auf drei Dinge namentlich Gewicht: auf die Gesamtanlage, auf Material und Technik und auf den persönlichen Charakter des Bauwerks. Zu wenig Bedeutung, scheint uns, ist dem künstlerischen Element im eigentlichen Sinne des Wortes beigemessen. Das führt häufig zur Überschätzung des „Genialen“, das in Wahrheit nur durch plumpe Massenhaftigkeit und Willkür imponirt, oder zum Verwechseln von technischer und konstruktiver Gediegenheit mit architektonischer Bedeutung. Wenn Brockhaus die Frage so gestellt hätte, ob das Deutschland vor fünfzig Jahren oder das von heute in dem Kreise seiner Architekten mehr echte *Künstlernaturen* aufzuweisen habe: würde die Antwort dann wohl ebenso günstig für die Gegenwart lauten?

C. v. L.

1) *Unsere heutige Baukunst.* Antrittsvorlesung, gehalten am 9. Februar 1895. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1895. 31 S. 8.

ZEICHNUNGEN DEUTSCHER KÜNSTLER.

Es ist schon eine Reihe von Jahren her, dass ich einmal im Cornelius-Saale der Nationalgalerie zu Berlin einen Vortrag über die Kompositionsgesetze der klassisch-romantischen Kunst hielt. Ich hatte mir als Beispiel eines der größten ihrer Werke, Cornelius' Karton von der Zerstörung Troja's ausgesucht, um an ihm das Mechanische des Aufbaues darzuthun. Wie jede Bewegung weniger dem Gegenstande als dem Künstler zu liebe gemacht wird; warum der Krieger vorn mit gespreizten Beinen dasteht und warum wieder das linke Bein geknickt ist; warum die Jungfrauen sich von links an die Alte lehnen müssen und der alte Priamus ein nach rechts auf über Meterweite ausgebreitetes Tuch, der Jüngling hinter ihm einen diesem parallel liegenden Arm haben müsse: die ganze Dreieckseligkeit des Aufbaues, die oft recht kleinlichen Mittel langer, die Gruppe zusammenhaltender Linienführung, der über dem Ganzen ruhende Zwang sollte erklärt und nachgewiesen werden.

Und während ich so vor der gelben, tonlosen Papierwand stand, von der mit verblassender Kohle die Zeichnung fahl herabschaute, den Linien nachgehend, die korrespondirenden Motive zusammensuchend: warum eine Lanze links gleichweit von der Bildachse mit jener rechts; warum links der Koloss des hölzernen Pferdes, wo rechts die Säulenhalle steht; warum hinter beiden haufenartige Gruppen, — da sah ich mich nach und nach in die Größe des Werkes hinein, das innere Leben drang durch die trockene Geometrie der Kompositionskunst hindurch, der mächtige Mann, Cornelius, erschien drohend und wieder mitleidig lächelnd hinter dem Papier, lächelnd über den, der ihn in seinen Schwächen suchen wollte. Und ich endete meinen Vortrag mit einem Sündenbekenntnis. Ich hatte die Kleinheit der Kunst der Kartonzeichner an ihrem Bedeutendsten beweisen wollen, aber ich habe erkannt, dass auch hier nicht das Wesen des Kunstwerkes im Wie und nicht im Was, sondern im Wer steckt.

Und das ist mir sehr lebhaft in Erinnerung gekommen bei Durchsicht der schönen Sammlung: „Zeichnungen deutscher Künstler von *Carstens* bis *Menzel*“, welche *W. von Seidlitz* herausgab.[1]

1) Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann.

Alte Bekannte tauchen hier auf. Jenen Kopf Kaiser Karl's des Großen von Rethel habe ich vor zwanzig Jahren irgendwo gesehen. Ich erinnere mich noch der schlichten, breiten weißen Lichter auf dem graublauen Papier, welche den Schleier über dem Gesichte darstellen. Das ist unvergessliche Kunst, ob man gleich lange Zeit ihrer wenig gedacht. Da ist das grausige Blatt mit der Pest in dem Tanzsaale: „Der Tod als Würger“. Wer kennt nicht den Holzschnitt nach diesem kostbaren Werk? Hier hat man die eigenste Darstellungsart Rethel's! Wie viel unmittelbarer, einfacher hat der über das Blatt unruhig hinfahrende Stift den Vorgang festgehalten, als es die klare, handwerklich tüchtige Art des Linienholzschnittes vermochte.

Noch ein paar Worte über die Größten der Zeit, wenigstens über die Gefeiertsten: Schnorr, Führich, Overbeck, Steinle. Seidlitz wählte fast nur Jugendwerke von ihnen, Werke aus einer Zeit, in der sie noch unbeholfen waren. Später hatte ihnen erlernte fremde Kunst der Hilfen nur zu viele geboten! Werke aus einem Geist, der noch nicht nach der verräterischen Schönheit suchte, sondern in dem die eigene Darstellung, die Verwirklichung seiner selbst, des Besten, was im eigenen Herzen und Hirn steckte, die jungen Künstler noch bewegte.

Und da erscheinen denn auch Vergessene groß: die beiden Olivier, Fellner, Fohr suchte Seidlitz aus solchen hervor. Er hätte gewiss ihrer noch mehr bringen können, die aus ihrer Zeit früher für alle Zeiten Wertvolles schufen, weil sie sich selbst gerecht blieben. Auch Kaulbach ist da mit seinem Anfang, dem „Narrenhaus“ und seinem allzufrühen Ende, der „Hunnenschlacht“. Da geht ein ernst beanlagter Mann im Können unter; die Komposition erschlägt den Mann; die Pauken des Orchesters verschlingen die menschliche Stimme.

Burckhardt sagt, am Dom zu Mailand könne man den lehrreichen Versuch machen, einen künstlerischen von einem phantastischen Eindruck unterscheiden zu lernen. Am Vergleich zwischen den Blättern der Seidlitz'schen Sammlung und den berühmten Hauptwerken der Maler der klassischen Romantik kann man den Unterschied zwischen persönlicher und schönheitlicher Kunst machen lernen, oder den zwischen Idealität und Idealismus, in dem Sinne, wie Paul de Lagarde diese Begriffe fasst: nämlich das eine als Ausstecken neuer Ziele, das andere als Nachstreben nach alten Zielen. Vielen „Kennern“ wär' es sehr gut, wenn sie sich recht gründlich ans Vergleichen machen wollten!

CORNELIUS GURLITT.

BÜCHERSCHAU.

L'Art français en Allemagne. Rapport sur une mission adressé à M. Henry Roujon, Directeur des Beaux-Arts, par *Antony Valabrègue*. Paris, E. Leroux. 1895. 47 pp. 8°. —

* Der deutsche Leser wird aus diesem Schriftchen (das ein Sonderabdruck aus dem „Bulletin des Musées“ ist) wenig Neues lernen, höchstens aus der bequemen Übersicht des Bekannten einigen Nutzen ziehen. Der Verf. erhielt von seinem Chef den Auftrag, die Werke der französischen Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts in den deutschen Galerieen, Privatsammlungen und Schlössern aufzusuchen, und darüber Bericht zu erstatten. Er beginnt mit München und den übrigen bayerischen Kunststädten, geht dann zu den Dresdener Kunstschätzen französischen Ursprungs über und reiht hieran die eingehende Betrachtung der in Preußen vorhandenen Werke, namentlich der von Friedrich dem Großen gesammelten Bilder französischer Meister in Berlin und Potsdam, vornehmlich der von Watteau und Lancret. Eine kurze Revue der Sammlungen von Schwerin, Kassel, Frankfurt, Köln und Karlsruhe bildet den Schluss.

* Dr. *Th. v. Frimmel* hat die Kataloglitteratur wieder mit einem neuen, sorgfältig gearbeiteten Beitrage bereichert. Es ist das vor kurzem erschienene „Verzeichnis der Gemälde im Besitze der Frau Baronin *Auguste Stummer von Tavarnok in Wien*“, der früheren Galerie *Winter*, die zu den reichsten Privatsammlungen der Kaiserstadt aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zählte. Frau Baronin Stummer, eine Tochter des 1862 verstorbenen Josef Winter, des Gründers der Galerie, besitzt in derselben eine der wenigen Sammlungen, die sich aus der angegebenen Epoche unberührt bis heute erhalten haben. Die Galerie ist namentlich reich an trefflichen alten Niederländern und umfasst außerdem eine Auswahl von Bildern der älteren Wiener Schule des neunzehnten Jahrhunderts. Frimmel giebt alles zu den Bildern Wissenswerte mit der bei ihm bekannten Akribie in kürzester Fassung an.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *John Everett Millais* ist an Stelle des verstorbenen Lord Leighton zum Präsidenten der kgl. Kunstakademie in London gewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

Berlin. — Kaiserpreis. S. M. der Kaiser hat, wie schon gemeldet worden, für den nächsten Wettbewerb um den zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst unter den Künstlern Deutschlands gestifteten Jahrespreis dieselbe Aufgabe wie im vorigen Jahre bestimmt, nämlich die Ergänzung eines Abgusses der antiken Marmorstatue einer tanzenden Mänade in den Kgl. Museen zu Berlin. Der Preis ist auf 3000 M. erhöht. Für den Wettbewerb sind nachfolgende Bestimmungen getroffen: 1. Alle dem Deutschen Reiche angehörigen Künstler sind berechtigt, an der Bewerbung teilzunehmen. 2. An einem Abguss der tanzenden Mänade, welche im Erdgeschoss des hiesigen Alten Museums unter Nummer 208 aufgestellt ist, soll eine vollständige Ergänzung aller verloren gegangenen antiken Teile hergestellt werden. Von der ergänzten Figur ist ein Abguss bis zum 31. Dezember d. J. nachmittags pünktlich 3 Uhr an die Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin unter Angabe des Namens und Wohnorts des Künstlers kostenfrei einzuliefern. Für auswärts wohnende Künstler genügt der Nachweis, dass sie bis zum 31. Dezember das Werk behufs Beförderung an die genannte Behörde als Eilfrachtgut der Eisenbahn übergeben haben. 3. An jeden deutschen Künstler, welcher sich bis zum 30. April d. J. als Teilnehmer an dem Wettbewerb bei der Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin meldet, wird ein Abguss der Statue in ihrem jetzigen teilweise ergänzten Zustande gegen Zahlung des Vorzugspreises von 30 M. geliefert. Später tritt der gewöhnliche Verkaufspreis (90 M.) ein. Die bereits

an dem Original ergänzten Teile werden in den zu liefernden Abgüssen durch dunklere Färbung kenntlich gemacht werden und sind für die in den Wettbewerb eintretenden Künstler in keiner Weise maßgebend. Lichtdrucke nach einer photographischen Abbildung der Figur können von der Generalverwaltung der Museen gegen Einsendung von 75 Pfennig bezogen werden. 4. Die Entscheidung über den Preis erfolgt durch S. M. den Kaiser und König unmittelbar und wird an dem Geburtstage Allerhöchstdesselben, dem 27. Januar 1897, bekannt gemacht. Die zum Wettbewerb zugelassenen Einsendungen werden nach erfolgter Entscheidung für zwei Wochen öffentlich ausgestellt. 5. Über das mit dem Preise ausgezeichnete Werk und dessen Vervielfältigung bleibt S. M. dem Kaiser und König die freie Verfügung vorbehalten. 6. Die nicht prämiirten Werke sind nach Schluss der Ausstellung, spätestens aber binnen vier Wochen nach Bekanntmachung des Preises, wieder abzuholen. Nach diesem Zielpunkte werden sie den Eigentümern auf deren Kosten zugesandt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Die fünfte Ausstellung der Vereinigung der „Elf“*, die am 16. Februar bei *E. Schulte* in Berlin eröffnet worden ist, bietet noch weniger im guten und schlechten Sinne Sensationelles als ihre Vorgängerinnen — mit einer Ausnahme, die der Landschaftsmaler *Walter Leistikow* vertritt. Was er bisher an impressionistischen, phantastischen und symbolistischen Landschaften geboten hat — und er hat trotz seiner Jugend schon enorm Viel zusammengemalt! — das hat er in seinen hier ausgestellten Bildern noch weit übertroffen. Seine Landschaften, die sich an vorhandene Motive anlehnen, wie z. B. der waldumkränzte Schlachtensee bei Berlin und der „Windbruch im Wald bei Friedrichsruh“ sehen wie nächtliche Visionen, wie spukhafte Traumgesichter aus, und auf seinen Phantasielandschaften bewegt er sich in einer seltsamen Verbindung von Zickzack- und Spirallinien, die die Konturen von zackigen, einen See umgebenden Gebirgen bilden, über welche „Nachtraben“ dahinstreichen. Die gelblichen und weißlichen Konturen sind mit matten, schattenhaften Farben ausgefüllt. Diese Schiefertafelpoesie hat mit der Kunst nichts mehr zu thun, sondern liefert nur noch einen immerhin beachtenswerten Beitrag zur Pathologie. — *L. v. Hofmann*, der der ersten dieser Ausstellungen ihr Gepräge aufgedrückt hatte, ist nur mit einem kleinen, „Träumerei“ betitelten Bilde vertreten, das eine mit halbem Oberkörper aus dem Wasser auftauchende Meeresnixe nicht weit vom Strande, hart an der Unterkante des Rahmens darstellt. Das Bild ist ganz und gar geeignet, den Enthusiasmus selbst der glühendsten Verehrer dieses „Neuidealisten“ stark abzukühlen. *Max Klinger* ist nur mit ein paar flüchtigen Gewandstudien aus dem Jahre 1886—88 und einigen inhaltsleeren Federzeichnungen vertreten. Destomehr Bilder, Ölskizzen, Zeichnungen und Radirungen hat *Max Liebermann* ausgestellt. Außer dem alten Manne, der „in den Dünen“ Rast hält (im Besitze des Leipziger Museums), ist aber nicht eine einzige Arbeit darunter, die mehr sagte, als wir von Liebermann längst wissen. Nur in dem Bilde eines vor einer Truhe stehenden Kindes nimmt er einen Anlauf zu einer größeren Farbigkeit und Mannigfaltigkeit im Ton. Eine ungewöhnliche Farbigkeit und Sauberkeit im Ton und eine völlig von seinem letzten Werke abweichende Schärfe und Reinheit in Zeichnung und Modellirung entfaltet auch *F. Skarbina* in einer nackten, dem stillen Weben des Waldes lauschenden Nymphe Der Marinemaler *Schnars-Alquist* und der Maler der holländischen Städte *Hans Hermann* haben in ihrer Naturanschauung nur sehr wenig Berührungspunkte mit den Matadoren der „Elf“. Sie könnten ebensogut jedem anderen Konventikel angehören. Auch haben sie schon viel bessere Bilder gemalt, als die hier ausgestellten. Doch darf man dabei nicht übersehen, dass ihr Genre, zumal innerhalb ihrer Darstellungsart, beschränkt ist und dass es sich im Wesentlichen fast stets nur um Variationen eines gewissen Virtuosenstückes handelt. Die übrigen Mitglieder der Vereinigung, *G. Mosson*, *Fr. Stahl* und *J. Alberts*, der Maler der Halligen, bieten zu neuen Bemerkungen über sie und ihre Kunst keinen Stoff. Der Letzte der „Elf“, *Hugo Vogel*, hat überhaupt auf eine Beteiligung verzichtet.

Berlin. — *Die Ausstellung der Neu-Erwerbungen des Königlichen Kunstgewerbemuseums* ist um sehr wichtige Stücke vermehrt worden. In dem Schlüterzimmer im ersten Stockwerk (hinter dem Goldsaal) wird jetzt eine ganze Wand eingenommen von älteren französischen Möbeln ersten Ranges. Die Fauteuils, Stühle und ein Kaminschirm von edelster Schnitzarbeit, vergoldet und mit den alten gestickten Bezügen versehen, haben einen bemerkenswerten Ursprung. Sie stammen, wie die alten ihnen noch anhaftenden Inventarienzettel ergeben, aus dem Boudoir der Königin Marie Antoinette in Versailles und sind von dem berühmten Hoftischler G. Jakob um 1780 gefertigt. Nach der Revolution wurden sie nach Pyrmont verkauft, wo für den Badeaufenthalt des Königs Friedrich Wilhelm II. 1797 Zimmer möblirt werden mussten. Im Jahre 1806 dienten sie der Königin Luise. Sie blieben dann im Besitze der Familie des damaligen Ökonomen, und sind jetzt durch gütige Vermittlung des Herrn Professor Dr. Haupt in Hannover durch Kauf an das Museum gelangt. Die wenigen Änderungen, welche das Polster erfahren hatte, konnten leicht beseitigt werden. Nur der Divan war so weit zerstört, dass lediglich der Bezug übrig geblieben ist. Mit diesen ganz einzigen Stücken — in Paris ist nichts Gleiches erhalten — ist zugleich eine Kommode ausgestellt mit farbigen Holzeinlagen und Bronzen, ein Meisterstück des berühmten Ebenisten Riesener in Paris um 1770. Ferner eine Standuhr und ein Konsoltisch von Lütticher Arbeit um 1720 auf der Auktion Hiqquet in Lüttich erworben. Unter den neu aufgestellten Erwerbungen der Kunsttöpferei sind große Prachtstücke der Fayence-Werkstätten von Rouen und Moustiers. Ferner die in porzellanartiger Masse ausgeführte Figur eines Violinspielers, wahrscheinlich italienische Arbeit, von meisterhafter Modellirung (Geschenk des Dr. P. von Liebermann). Die bisher hier ausgestellten Porzellane und Fayencen sind bereits in die betreffenden Abteilungen des Museums einrangirt. Im Schrank für Metallarbeiten stehen die beiden prächtigen Kannen und Gußbecken von vergoldetem Silber, Pariser Arbeit, die goldene Stockkrücke, Berliner Arbeit des XVIII. Jahrhunderts, nebst einigen erlesenen italienischen Bronzen des XVI. Jahrhunderts.

* In *Wien* wurde am 15. Februar in den Räumen des Österreichischen Museums die *Kongressausstellung* feierlich eröffnet. Die seit Jahresfrist mit großem Eifer vorbereitete Ausstellung ist weit über den Rahmen eines lokalen Zeitbildes aus der Periode des Wiener Kongresses hinausgewachsen. Sie bietet ein übersichtliches Gesamtgemälde der europäischen Kultur und Kunst jener Epoche, zu dem eine Auswahl von Werken der bildenden wie der gewerblichen Künste vom Anfange des Jahrhunderts die Bestandteile liefern. Nicht nur Österreich, sondern auch das Ausland, namentlich Deutschland, England, Russland, haben ihre Schätze dazu beigesteuert.

Baden-Baden. — Die Kunstausstellung in den Prachträumen des Großherzoglichen Konversationshauses zu Baden-Baden wird Anfang April eröffnet werden und wie im vorigen Jahre bis in den Spätherbst hinein das vornehmste Unterhaltungsmittel bleiben. Es steht unter Direktion des Kunstexperten Herrn Josef Th. Schall. In den letzten drei Jahren gelangten etwa 250 Kunstwerke im Gesamtbetrage von über 200000 Mark zum Verkauf. Die Beschickung geschieht nur auf persönliche Einladung. Man findet daher fast nur Kunstwerke in der Ausstellung, die von den namhaftesten Künstlern stammen, wie z. B. Andreas und Oswald Achenbach, Baisch, Jul. Bergmann, Arnold Böcklin (dessen Meisterwerk „Odysseus und Kalypso" an das Museum der Stadt Basel verkauft wurde), Bokelmann, Charles Grothe, Graf Harrach, Robert Haug, Paul Hoecker, Fr. Kallmorgen, Keller, Knaus, Kopf (Rom), Kowalski, Lenbach, Gabriel Max, Claus Meyer, Roubaud, Gustav Schönleber, Walter Schott, Simoni (Rom), Hans Thoma, Hans von Volkmann, Zoff und Zügel. Baden-Baden hat sich durch die sachkundige Leitung der Ausstellung nicht nur einen Namen in der Kunstwelt gemacht, sondern auch zu einem so bemerkenswerten Kunstmarkt herangebildet, dass die städtischen Behörden in Verbindung mit der Künstlergenossenschaft in Karlsruhe die Abhaltung einer internationalen Kunstausstellung für 1897 planen, deren Wiederkehr durch Errichtung eines speciell diesem Zwecke dienenden Gebäudes gesichert werden soll.

Prag. — Der Kunstverein für Böhmen in Prag veranstaltet vom 15. April bis 15. Juni d. J. seine 57. Jahresausstellung im Künstlerhause „Rudolfinum" und ladet zur Beschickung derselben freundlichst ein. Jede Richtung der Kunst soll zur Geltung gelangen, sofern dieselbe in vollendeter Darstellung zum Ausdruck kommt. Alles nähere erhellt aus der in dieser Nummer enthaltenen Annonce.

Die Jahresausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft für 1896 wird am 1. Juni eröffnet und am 15. Oktober geschlossen. Die Anmeldungen haben bis spätestens 30. April, die Einlieferungen vom 10.—30. April zu erfolgen. Wegen etwaiger Aufnahmen von Reproduktionen in dem illustrirten Katalog mögen die Aussteller sich an die Katalogkommission der Jahresausstellung wenden. Als Ausstellungsspediteur ist die Firma Gebrüder Wetsch in München, Schützenstraße 5, gestellt; es sind an diese alle Anfragen und Mitteilungen zu richten, welche auf Spedition, Transportversicherung etc. Bezug haben. Zur Erleichterung für die Aussteller sind in den größeren Kunstcentren Sammelstellen errichtet, deren Benützung dringend empfohlen wird. Für Amsterdam: die Firma Erkelens; Cooke & Marcus, O. Z. Voorburgwal 247. Für Berlin: die Firma Berliner Speditions- und Lagerhaus-Aktien-Gesellschaft, vormals Bartz & Co., N. O., Kaiserstraße 39|41 und W., Potsdamerstraße; G. Dietrich & Sohn, N. W., Neuer Packhof; W. Marzillier & Co., W., Lützowstraße 102. Für Bern: die Firma I. Hirter. Für Breslau: die Firma F. & M. Frankfurter. Für Budapest: die Firma Macher & Roszner, V Zrinyi-Utcza 1. Für Dresden: die Firma M. Winkler, Güterbahnhof, Altstadt. Für Düsseldorf: die Firma G. Paffrath, Jacobistraße. Für den Haag: die Firma de Gruyter & Co., Westeinde 48. Für Karlsruhe: Verein bildender Künstler, Abteilung für auswärtige Angelegenheiten. Für Leipzig: die Firma J. Schneider & Co., Ritterstraße 19. Für London: die Firma Dicksee & Co., S. W. St. James's, Ryder Street 7; van Oppen & Co., 162 Aldersgate Street E. C. Für Paris: die Firma Michell & Kimbel, 31 Place du Marché-Saint-Honoré. Für Rotterdam: die Firma F. A. Voigt & Co. Für Rom: die Firma C. Stein, Via Mercede 42. Für St. Petersburg: die Firma Compagnie Nadeshda. Für Stuttgart: die Firma Paul von Maur, kgl. Hofspediteur. Für Triest: die Firma Pietro Amodeo, Via Geppa 16. Für Weimar: die Firma C. D. Brückner. Für Wien: die Firma Emil Scholz, I. Predigergasse 6; R. Perl, Makartstraße 3. Sonstige Auskünfte erteilt der Geschäftsführer der Münchener Kunstgenossenschaft Herr *Otto Jobelmann* in München.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Die Februarsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* eröffnete Herr *Schöne* mit geschäftlichen Mitteilungen und Vorlagen. Von den Rednern des Abends besprach Herr *O. Kern* im Anschluß an die neue Veröffentlichung von Mich. Papakonstantinu über Tralles einige Inschriften, die sich auf den Kult des Zeus Larisaios beziehen; Herr *Belger* kam noch einmal auf das Enneakrunos-Problem zurück; Herr *A. Körte* berichtete an der Hand von Photographieen über einen trefflich erhaltenen ionischen Tempel bei Aezani in Kleinasien; Herr *F. Koepp* sprach über einen angeblichen Unterschied der mykenischen und homerischen Kultur; Herr *O. Puchstein* erläuterte zwei große Lichtdrucke, die er dem Architekten Herrn Professor C. Weichardt in Leipzig verdankte und in denen veranschaulicht ist, welchen malerischen Anblick die Südseite von Pompeji in der Nähe des griechischen Tempels geboten hat; Herr *Hiller von Gärtringen* endlich bot einen Nachtrag zu der von ihm in einer früheren Sitzung vorgelegten Bestattungsinschrift von Nisyros.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen. — Die seit mehreren Jahren in der Umgebung von *Mons* in Belgien vorgenommenen Ausgrabungen fördern immer reichere Schätze für die Altertumskunde zu Tage. In der Gemeinde Ciply wurde 1893 ein fränkischer Friedhof mit mehr als 1100, in der Gemeinde Spiennes ein belgisch-römischer Friedhof mit etwa 20 Gräbern entdeckt, die eine Menge Urnen, Vasen, Schmucksachen, Schreibtafeln, Griffel u. s. w. sowie Münzen aus der Zeit von 72 bis 160 n. Chr. mit den Bildnissen der Imperatoren Titus, Trajan, Hadrian, Antoninus Pius und Marc Aurel enthielten. Neuerdings sind auf einem Bergabhange bei der Eisenbahnstation Hyon-Ciply, an der alten Römerstraße von Bavai (dem Bagacum der Nervier) nach Utrecht, die Grundmauern einer großen römischen Villa freigelegt worden, von denen eine an 35 m lang ist. Die Mauern bestehen aus Kreide und Tuffstein dortiger Gegend und liegen 30 bis 40 cm unter der Erdoberfläche. Der Umstand, dass die Gebäudereste fast nichts mehr von Geräten enthalten, lässt darauf schließen, dass die Villa entweder von den besonders im vierten und fünften Jahrhundert auf dem linken Ufer der Sambre vorgedrungenen fränkischen Kohorten geplündert und in Brand gesteckt oder auch im neunten Jahrhundert von den Normannen verwüstet worden ist. — Vor einigen Monaten stieß man auf einem Hügel in der Gemeinde Mesvin, wo früher schon drei römische Amphoren gefunden wurden, auf Gräber und Gebäudereste, die allem Anscheine nach von einem römischen Beobachtungsposten herrühren. Derartige Posten wurden auf hochgelegenen Aussichtspunkten angelegt und Nachts durch ein mächtiges Feuer erleuchtet. Die Bezeichnung Montigny (in Belgien und Nordfrankreich giebt es mehr als zehn Orschaften dieses Namens) wird auf jene montes ignis zurückgeführt. —:—

Aus *Lykosura* in Arkadien, wo vor mehreren Jahren die großen Bruchstücke der kolossalen Kultgruppe des Damophon

von Messene im Tempel der Despoena gefunden wurden, kommt die Nachricht, dass der Entdecker dieses Monuments, von dessen gut erhaltenen Köpfen sich bereits seit langem Gipsabgüsse im Berliner Museum befinden, Herr Leonardos zahlreiche neue kleine Bruchstücke, Nasen, Hände und Füße gefunden hat, die an die schon vorhandenen Figuren genau anpassen. Es ist zu hoffen, dass man allmählich die ganze aus Demeter, ihrer Tochter Despoena, der Artemis und dem Titanen Anytos bestehende Gruppe wird zusammensetzen können. Die Stücke sind zum Teil so kolossale, dass man sie wegen der schlechten Wege im arkadischen Hochlande nicht nach Athen überführen kann. Im Centralmuseum zu Athen befinden sich nur die Köpfe des Anytos, der Artemis und der Demeter sowie das Stück eines Gewandes, während fast alles andere in Lykosura in einem notdürftigen Lokalmuseum geblieben ist.

KUNSTHISTORISCHES.

Mausoleen in Tripolitanien. — In einer der letzten Sitzungen der französischen Académie des Inscriptions verglich *Clermont-Ganneau* das von Philipp Berger aufgefundene Mausoleum in El-Amruni mit den von ihm selbst zu Anfang 1895 entdeckten Mausoleen in der Umgegend von *Khoms* (dem antiken Leptis magna an der Küste), etwa zwei Tagereisen östlich von Tripolis. Alle diese Mausoleen, sowohl das von El-Amruni als auch die von Leptis magna, sind hohe viereckige, reich mit Säulen, Pfeilern und Skulpturen geschmückte Türme. Unter den Bauteilen, die von diesen prächtigen, durch Erdbeben viel leidenden Totenbauten abgestürzt sind, hat Clermont-Ganneau Statuen und Basreliefs, sowie römische Inschriften gefunden, und er hält es für sehr wahrscheinlich, dass auch in Leptis, wie bereits in El-Amruni beobachtet worden, die römischen Inschriften von punischen begleitet waren, da Leptis einer der wichtigsten Orte an der Karthago unterworfenen afrikanischen Küste war. Die zweisprachige Inschrift von El-Amruni ist neupunisch und römisch abgefasst. Mehrere von den Basreliefs am Mausoleum von El-Amruni haben das Motiv ihrer Darstellungen der Legende „Orpheus sucht Eurydice in der Unterwelt" entlehnt. Eine dieser Scenen ist insofern seltsam, als Orpheus und Eurydice, sie voran, er folgend, auf die Pforte der Unterwelt zugehen, während sie sich doch von ihr entfernen sollten. Clermont-Ganneau legt dies dahin aus, dass der Künstler die Stelle der Legende darstellen wollte, wo Orpheus wider das ausdrückliche Verbot der Proserpina sich nach der hinter ihm gehenden Eurydice umgewendet hatte, worauf diese sich von einer unwiderstehlichen Macht wieder in das Schattenreich hinabgezogen fühlte und ihrem Gatten für immer verloren war. —:—

VOM KUNSTMARKT.

Bilderpreise der Kölner Kunstauktionen. Sammlung Lanfranconi. Nr. 4. v. Balen 105 M. Nr. 8. Ant. v. Beerestraten 1330 M. Nr. 9. van Beyeren 410 M. Nr. 10. Canaletto 210 M. Nr. 11. Benczur 3000 M. Nr. 12. Berchem 1310 M. Nr. 14. Angebl. Bol 600 M. Nr. 16. Brekelenkam 140 M. Nr. 20. Kopie n. P. Breughel 440 M. Nr. 30. Sog. Clouet 510 M. Nr. 31. Kirmesbild 220 M. Nr. 32. Angebl. Codde 215 M. Nr. 33. Desgl. 215 M. Nr. 34. Hieron. Janssens 1710 M. Nr. 35. Angebl. Correggio 300 M. Nr. 36. Desgl., mit Rahmen 1760 M. Nr. 37. Desgl. 36 M. Nr. 38. Angebl. Craesbeeck M. 315. Nr. 39. Cranach 700 M. Nr. 41. Angebl. Cuyp 600 M. Nr. 42. Desgl. M. 820. Nr. 43. nach Bredius von Hendrik Noorderviel 1420 M. Nr. 44. Benjamin Cuyp 525 M. Nr. 46. Angebl. Gerard David 1780 M. Nr. 50. Angebl. Dolci 1440 M. Nr. 52. Angebl. Van Dyck 510 M. Nr. 53. Desgl. 600 M. Nr. 54. Angebl. Everdingen 390 M. Nr. 55. Angebl. Flinck 830 M. Nr. 57. Fr. Francken d. ä. 550 M. Nr. 58. Sog. Fyt 65 M. Nr. 59. Sog. Gainsborough 260 M. Nr. 60. Sog. Giotto 190 M. Nr. 61. Nach Bredius Jac. de Mosseber 270 M. Nr. 63. Nach Bredius: geschickte Fälschung 800 M. Nr. 64. Sog. Goltzius 210 M. Nr. 66. F. Gysbrechts 740 M. Nr. 68. Sog. Frans Hals, nach Bredius »croûte« 2100 M. Nr. 72. Sog. de Heem 150 M. Nr. 76. Sog. v. d. Helst. 500 M. Nr. 81. Hondecoeter (nach Bredius sehr gute alte Kopie) 6050 M. Nr. 82. Angebl. Hondecoeter 730 M. Nr. 83. Porträt, könnte nach Bredius von Hughtenburgh gemalt sein 900 M. Nr. 84. Angebl. Jordaens 630 M. Nr. 98. Sog. de Keyser 420 M. Nr. 99. Angebl. de Koninck M. 145. Nr. 101 u. 102. Sog. Lievens, zusammen M. 1100. Nr. 103. Jan Looten 6400 M. Nr. 104. n. Bredius Adr. van Craesbeeck. Nr. 105. Makart 4200 M. Nr. 107. Marienhof 450 M. Nr. 112. R. Meganck 180 M. Nr. 114. Kopie nach Metsu 140 M. Nr. 115. Kopie nach Ravesteyn 500 M. Nr. 116. 350 M. Nr. 118. Sog. Mignard 1010 M. Nr. 119. Desgl. 1750 M. Nr. 122. Moreelse 3600 M. Nr. 123. Sog. Morone 300 M. Nr. 124. Sog. Mosscher 300 M. Nr. 125. Angebl. Murillo 810 M. Nr. 129. Sog. Neefs 220 M. Nr. 130. Sog. van der Neer (nach Bredius: Fälschung) 700 M. Nr. 132. Sog. Ostade 360 M. Nr. 134. Palamedes 700 M. Nr. 136. Jan Palthe 410 M. Nr. 139 u. 140. Angebl. Paudiss, nach Bredius Adriaen van Linsschoten 200 u. 185 M. Nr. 141. M. Poepyn 2700 M. Nr. 157. Kein Rembrandt, nach Bredius vielleicht Dietericy, stark übermalt 2090 M. Nr. 164. Sog. Tintoretto 100 M. Nr. 165. Desgl. 800 M. (Bredius: vielleicht von Bassano). Nr. 167. Rottmayr 1610 M. Nr. 168. Sog. Rubens, Dido, nach Bredius höchstens gute Schulkopie M. 13100. Nr. 169. Rubens, Skizze 1100 M. Nr. 170 u. 171. Miniaturartige Kopien von einem sehr tüchtigen Kleinmaler (Bredius) 3250 M. Nr. 172. Rubens, Schäferscene (nach Bredius ganz moderne Kopie 2400 M.) Nr. 173. Nach Bredius frühe Arbeit von Van Dyck 520 M. Nr. 174. Nach Bredius echte Rubensskizze 400 M. Nr. 175. Kopie nach Rubens 2760 M. Nr. 178. Jac. Salomonsz. van Ruisdael 2010 M. Nr. 179. 345 M. Nr. 181. Sog. Andrea del Sarto M. 150. Nr. 183. Echter Schalcken (nach Bredius) 600 M. Nr. 184. Kopie nach Luini 1360 M. Nr. 191. Kopie nach Jan Steen 800 M. Nr. 193. Fr. Werner Tamm.: 1900 M. Nr. 194. Angebl. Teniers M. 1700. Nr. 195. Desgl. 535 M. Nr. 198. G. v. Tilborgh 710 M. Nr. 200. L. v. Uden 670 M. Nr. 201. M. van Wtenbrouck 350 M. Nr. 203. Sog. Tizian 1240 M. Nr. 209. Otto Venius 700 M. Nr: 210. Sog. Mutter des Velazquez 700 M. Nr. 212 u. 213. Sog. Veronese's 6100 u. 1350 M. Nr. 216. Sog. de Vlieger, nach Bredius Abr. Storck 1800 M. Nr. 220. Sog. Weenix nach Bredius und Schall: Tamm, 1350 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 2.

Eine Umschau in der altchristlichen Kunst. Von Stadtpfarrer Dr. Dopffel. — Das Problem der modernen religiösen Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Malerei.

Zeitschrift für christliche Kunst. VIII. Jhrg. Heft 11.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. IV. (Schluss). — Die St. Luciuskirche zu Chur. I. Von W. Effmann.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 18. 5. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

DER LANDSCHAFTSMALER FRIEDRICH.[1]

VON *ANDREAS AUBERT.*

Friedrich — einer der innerlichsten Geister, die es in der deutschen Kunst gegeben — ist jetzt, in den neuesten kunstgeschichtlichen Werken „ausrangirt“. Den Ehrenplatz, welcher — wenn er überhaupt einem Einzelnen zugesprochen werden kann — mit dem meisten Recht Friedrich zukommen müsste, hat Adolf Rosenberg in seiner „Geschichte der modernen Kunst“ Schinkel eingeräumt als demjenigen, der zuerst „die deutsche Landschaft aus der Vedute wieder zu einer höheren künstlerischen Bedeutung“ empor gehoben habe. In seinem bändereichen Werk über die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert hat Richard Muther nicht ein Wort für Friedrich. Lessing, Friedrich's Nachfolger, giebt er dessen Platz: Lessing — nicht Friedrich — „wurde der erste Schilderer deutscher Natur“.

Friedrich hat in dieser Hinsicht das gleiche Schicksal wie sein Freund und Landsmann *Otto Runge*. Auch Runge ist aus der Kunstgeschichte ausrangirt gewesen, bis Alfred Lichtwark seine große bedeutsame Kindergruppe als einen aus dem Anfang des Jahrhunderts stammenden Vorboten der Helllichtmalerei unserer Zeit aus den Magazinen der Hamburger Kunsthalle hervorzog und uns seine Künstlerpersönlichkeit in ihrer reichen und allseitigen Eigentümlichkeit vor Augen stellte.

Es besteht eine geistige Verwandtschaft zwischen Friedrich und Runge: sie haben Gedanken ausgetauscht, sie beide beseelte bei ihrer Arbeit der gleiche romantisch-schwärmerische Geist, und es gelang Friedrich, einen Teil von Runge's glücklichsten Träumen zu verwirklichen.

Als Exponent, als geistiger Ausdruck der romantischen Gährung in der Malerkunst — in ihrem Zusammenhange mit Dichtung und Philosophie — ist Runge eine der bedeutsamsten Gestalten seiner Zeit.

Alles gährt in seinem Geist, alles ist geschmolzen in der Innigkeit des Gemütes. Religion, Wissenschaft, Kunst — alles mischt sich ungeschieden in philosophisch-spekulativen Phantasieen. Lesen wir Runge's hinterlassene Schriften — seinen Freunden Tieck und Steffens zugeeignet — so würden wir alles eher glauben, als dass er imstande gewesen sei, klar ausgestaltete Kunst zu schaffen. Und doch sind aus dieser Nebelwelt Bilder hervorgegangen, die das Gepräge eines offenen und derben Wirklichkeitssinnes tragen.

Was uns hier begegnet, treffen wir an so vielen anderen Punkten in der romantischen Bewegung. Subjektiv und excentrisch, wie sie ist, enthält sie eine Welt gährender — häufig fruchtbarer — Gedanken. Das Gesunde grenzt so nahe an das Kranke!

„Subjektiv und excentrisch“ nennt Hettner die ganze Zeit, welche die romantische Richtung gebar. Die Dichter, durch welche die Richtung zu einer Kulturmacht wurde, nennt er „ungesund durch und durch“. Aber zugleich macht er mit Nachdruck und Entschiedenheit geltend: dass keine Kunst durch die Romantik so viel gewonnen hat wie eben die Malerei. Sie hat das Stimmungsleben befreit, sie hat den unnatürlichen plastischen Zwang gebrochen, welcher die klassischen Ideale der Neu-Renaissance

1) Übersetzt aus dem in norwegischer Sprache erschienenen Buche von A. Aubert: Professor Dahl (Christiania, H. Aschehoug & Co., 1893/94, zwei Bände). Band II, S. 83 ff.

Kaspar David Friedrich, 1774 in Greifswald geboren, erlernte die Anfangsgründe der Malerei 1794—98 in Kopenhagen. Von 1798 bis zu seinem im Jahre 1840 erfolgten Tode lebte er in Dresden. 1810 wurde er zum Ehrenmitglied der Berliner, 1816 zum Mitglied der Dresdener Akademie ernannt. Von 1820 bis zu seinem Tode bewohnte er mit dem Landschaftsmaler Dahl dasselbe Haus am Terrassenufer, jetzt Nr. 13.

begleitete. „Die Malerei ist dadurch erst wieder malerisch geworden. Es ist dies der unbestreitbarste und glänzendste Sieg, den die romantische Schule über Goethe erfochten hat.“

Es war Runge's Traum und Streben — dem der Tod ein Ende machte, und das in seiner Unklarkeit wohl kaum zum Ziel geführt hätte — „eine neue Kunst“ zu schaffen. Es wäre, sagt er, „ein vergeblicher Wunsch, die alte Kunst wieder hervorzurufen“.

„Ich fühle es ganz bestimmt, dass die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und dass sie da wieder müssen gesucht werden; die „Elemente selbst“ aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muss alles wieder hervorgehen.“

Christlich-pantheistisch empfindet er die Welteinheit in Gott:

„Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Walde rötet sich der Äther, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Thal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönet in einen Accord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermesslichen Raum um mich, es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott!“

In diesem Lichte sieht er die neue Kunst: wie einen Gottesdienst, — auf dieselbe Weise wie Wackenroder und Tieck allen edleren Kunstgenuss mit dem Gebet verglichen hatten.

Indem Runge mit pantheistischer Mystik die Weltelemente in seiner eigenen Seele wiederfindet — oder wie er es ausdrückt, wir sehen nichts anderes als unser eigenes Leben in der ganzen Natur, — so ist die neue Kunst, die er im Auge hat, eine neue Landschaftskunst:

„Es drängt sich alles zur Landschaft. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird, wie die vorigen?“

In der Kunst der alten Zeiten — von der griechischen an bis zu der Michelangelo's — „haben, wie es mir scheint, alle Künstler immer dahin gestrebt, in den Menschen das Regen und Bewegen der Elemente und Naturkräfte zu sehen und auszudrücken“ — das alles in einer Personifikation, in einer Beseelung der Natur wiederzuspiegeln. Von einem entgegengesetzten Ausgangspunkte würde die rechte Landschaft dadurch entstehen können, „dass die Menschen in allen Blumen und Gewächsen und in allen Naturerscheinungen, sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen.“

„Freilich müssen wir hier unter Landschaft etwas ganz anderes verstehen.“

„Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müsste doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Komposition doch auch daraus gekommen ist.“

Als Runge gegen seine nächsten Verwandten und gegen Tieck diese Gedanken aussprach, in den Jahren 1802 und 1803, trug er sich mit einer Reihe dekorativer Bilder: „die Quelle“, oder, wozu es sich später entwickelte: „der Morgen, der Abend, der Tag und die Nacht“, — aus Blumenarabesken mit Blumengenien eine ganze, wie er selbst sagt, abstrakte, malerische, phantastische, musikalische Dichtung mit Chor.

Wir befinden uns hier auf den wildesten Pfaden der Romantik, auf welchen er in Gesellschaft eines *Tieck* und *Friedrich Schlegel* wandelte.[1])

Aber wie Runge bei all seiner grenzenlosen Schwärmerei gleichwohl einen offenen Sinn für die Wirklichkeit besaß, den es drängte ein neues Verständnis der Natur zu gewinnen und der vermochte, wo es galt, klare Bilder zu formen, so war auch seine Sehnsucht, eine neue Kunst zu schaffen, — selbst in ihrer allerphantastischsten Unklarheit — von einer Ahnung des Tiefsten und Eigentümlichsten in der Kunst unseres Jahrhunderts getragen.

Sein Freund Michael Speckter hat das am klarsten in den Zeilen ausgedrückt, die er 1815 über Runge schrieb, fünf Jahre nach dessen Tode: „In der Kunstentwicklung seiner selbst wurde es ihm klar und gewiss, dass, seit dem Blütenalter der Griechen, die Kunst der Formen, so wie in Richtigkeit und Strenge, so auch in Leben und Schönheit der Umrisse, von den Florentinern und Raffael fast erschöpft, abgeschlossen und der Vollendung nahe gebracht sei, — dass dagegen Licht, Farbe und bewegendes Leben bis jetzt noch von keinem als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz, durch Rede und That . . ausgesprochen sei.“

— Ähnlich wie Runge fasste auch *Friedrich* seine Kunst mit religiösem Ernste auf:

„Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du einen Beruf, ihr dein Leben zu weihen, o! so achte genau auf die Stimme deines Innern, denn sie ist Kunst in uns.“

„Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tötet das Herz, und wo Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen!“

„Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Innern; denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre!“

„Heilig sollst du halten jede reine Regung deines

1) Vergl. über Friedrich Schlegel G. Brandes: „Die romantische Schule in Deutschland“, Seite 174 der dänischen Ausgabe von 1891.

Gemütes; heilig achten jede fromme Ahnung: denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild! . .“

„Keiner soll mit fremdem Gute wuchern und sein eigenes Pfund vergraben! Nur das ist dein eigenes Pfund, was du in deinem Innern für wahr und schön, für edel und gut anerkennst!“

„Mit eigenen Augen sollst du sehen und, wie dir die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben; wie alles auf dich wirkt: so gieb es im Bilde wieder! . .“

„Jedem offenbart sich der Geist der Natur anders: darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keiner ist Maßstab für alle, jeder nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm verwandten Gemüter.“

„So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild seines Nachstrebens gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll! Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können. .“[1])

Durch Dahl's und Höyen's Schilderungen haben wir ein Bild von Friedrich's Künstlerpersönlichkeit erhalten: von seiner tiefen und liebevollen Naturauffassung, von seiner ernsten und wahren Beobachtung der Natur, von seiner einfachen, ungekünstelten Darstellung — die leer oder steif werden konnte, — von seinem poetischen Sinne, der ihm einen Zug zur Mystik in allegorisirenden und symbolischen Gedanken gab.

Bei einem von Friedrich's Verwandten in seiner Vaterstadt Greifswald hängt ein kleines Bild, schwach als Kunstwerk in seiner äußeren Form, aber bedeutsam durch seinen Gegenstand und seinen Gedankengehalt.

Hinter niedrigen Bergen, in bleichem Morgennebel, steigt Sonnenglanz empor und füllt den Himmel mit lichter Glut. Auf dem Wiesenweg wandelt ein junges Weib, sie streckt die Arme der Sonne entgegen, grüßt in Entzückung das glänzende Licht, in anbetender Andacht.

Dieser Zug überrascht uns als Ausdruck des Geistes einer neuen Zeit: eine tiefere Intensität im Gefühlsleben, ein vollerer Einklang zwischen Menschenseele und Naturleben. Es ist das ein Vorbote des tiefsten und eigentümlichsten, was unser Jahrhundert — das Jahrhundert Millet's — in der Malerei geschaffen hat: der reichere und vollere Einklang von Menschenleben und Natur.

1) Diese ungedruckten Gedanken Friedrich's fand ich unter Dahls Papieren; er hatte sie als ein Andenken an seinen Freund aufbewahrt.

Als Probe von Friedrich's Handschrift hat er folgenden „Zuruf an den Künstler“ aufbewahrt:

„Allgemein gefallen wollen
Heißt den Gemeinen gefallen;
Nur das Gemeine ist allgemein.“

In Hackert's Veduten war die Staffage Staffage und nichts weiter. Höchstens konnte sie dazu beitragen, das Pittoreske im Bilde hervorzuheben, wie wenn ein Führer den Reisenden den malerischsten Punkt zeigt, oder ein Maler die Aussicht, die er vor sich hat, in sein Skizzenbuch zeichnet. Der Mensch ist in *Friedrich's* Darstellung zu einem Tone im musikalischen Stimmungsaccord geworden: das Weib, das den Sonnenaufgang begrüßt, die jungen Männer, welche im Mondschein emporschauen, der Mönch, der einsam längs der tosenden Brandung wandelt.

Aber ebenso oft findet man keine Menschen auf Friedrich's Bildern. Seine eigene Seele ist allein mit der Natur — versenkt sich in unmittelbarer Freude in das stille Naturleben, um dort ein Spiegelbild der eigenen Seelentiefe zu finden.

In Friedrich's Kunst ist die Landschaftsmalerei auf eine ähnliche Entwicklungsstufe gelangt, wie sie die Dichtkunst schon vor mehr als einem Menschenalter erreicht hatte: die Naturschilderung ist bei ihm in Stimmung aufgelöst.

Zwischen der Vedute und der Stimmungsmalerei besteht bis zu einem gewissen Grade dasselbe Verhältnis, was seelischen Inhalt und poetischen Wert betrifft, wie zwischen der flach und breit naturmalenden Dichtung des vorigen Jahrhunderts und der stimmungsvoll durchglühten Naturlyrik, die bei Rousseau und Goethe hervorbrach.

Friedrich's Zeitgenossen sehen eine Eigentümlichkeit seiner Naturauffassung darin, dass er bei der Wahl seiner Vorwürfe eine entschiedene Neigung verrät, dem scheinbar unbedeutenden, „dem, was in der gewöhnlichen Naturanschauung als untergeordnet, oder als Bestandteil eines andern erscheint, eine selbständige Bedeutung zu geben“ — wie wenn er z. B. „mit süßester Naturwahrheit“ eine Gruppe beschneiter Fichten oder einen Haufen kahler Büsche als selbständige Darstellungsgegenstände hinstellt.[1])

Ähnlich hat Höyen Friedrich's Kunstauffassung dahin formulirt, dass jeder Gegenstand, der das Gefühl des Künstlers erregt, der Darstellung würdig sei.

Derselbe Gedanke liegt auch den Ausdrücken zu grunde, die Nagler in seinem Künstlerlexikon von 1837 über Friedrich gebraucht hat: „Er suchte den Eindruck zu fesseln, den die Natur in einzelnen Momenten auf das Gemüt macht. Das Bild wurde bei ihm Nebensache, der Eindruck die Hauptsache.“

Heutzutage würde man sagen: das Entscheidende in der Kunst sah Friedrich nicht im Gegenstande an sich — als etwas rein Äußerlichem — sondern im Verhältnis seiner eigenen Seele zum Gegenstande, im innigen

1) Über die einfachen Gegenstände, die Friedrich wählte, — eine Gruppe kleiner Fichten, ein Haufe kahler Büsche — siehe „Kunstblatt“ für 1828, Seite 220.

Zusammenleben mit der Natur, in der Liebe zu ihr. Friedrich bedurfte keiner auffälligen und merkwürdigen Naturschauspiele. Nicht ein einziges Mal in seinem Leben ist er die Heerstraßen der Landschaftsmaler nach Italien und nach der Schweiz gewandert. Er fand in seiner nächsten Umgebung die Poesie, die auch im Alltäglichen verborgen ist, und wurde dadurch, wie schon Carus gesagt hat, der Entdecker eines neuen Gebietes in der Landschaftsmalerei.

Im Prinzip huldigte er dem „paysage intime" — früher als irgend jemand sonst auf dem Festlande, wenigstens so bewusst und entschieden, ungefähr gleichzeitig mit den englischen Landschaftern „Old Crome" und Constable, mochte er auch seine Stimmungen mit den einfachsten Mitteln, auf einem einsaitigen Instrument ausdrücken.

Die äußere Form, die technischen Mittel hatte Friedrich zunächst von der älteren Zeit überkommen, aus der Kupferstichkunst, aus der farbigen Aquatintakunst und aus der Sepiazeichnung, wie Hackert und dessen Zeitgenossen sie aufgebracht hatten.

Aber die alten Formen, die bei Hackert und dessen Nachfolgern zu toten Formeln erstarrt waren, füllte Friedrich mit neuem Geist, — schuf sie um zu Ausdrücken für sein lebendiges Naturgefühl. Es lässt sich nichts Einfacheres denken als eine Bleistiftzeichnung von Friedrich: die klaren Umrisse mit gleichlaufenden sicher gezogenen Bleistiftstrichen ausgefüllt.

Von seiner Reise mit Friedrich im Jahre 1819 hat Carus in seinen Lebenserinnerungen eine Schilderung der Küstennatur Rügens gegeben, welche zugleich eine Charakteristik der klaren und reinen Zeichnung Friedrichs ist: „Nun ist aber kaum etwas mehr geeignet, das Bedeutungsvolle der Linie so recht zur Empfindung und Anschauung zu bringen, als das Studium solcher Küstengegenden . . Diese eigentümliche Linie des Seehorizontes schon, die als gerade Linie nur gezeichnet werden kann und doch eine horizontal-kreisförmige eigentlich ist; dann die feinen Linien der ins Meer sich streckenden Landzungen, der am Meer sich hinlagernden Küstenerhöhungen! Nur mit der genauesten Aufmerksamkeit, der sichersten Hand, dem schärfsten Bleistift und der reinsten Papierfläche lassen sie sich ganz entsprechend wiedergeben . . Ich verstand nun auch besser, was Friedrich mit seinen feinen Zeichnungen gewollt hatte, und für alle künftige Zeit wurde mir daher von nun an eine reinere Intention in Darstellung der Linie zur andern Natur, eine Intention, welche mir dann weit späterhin noch bei meinen Studien über die Symbolik der menschlichen Gestalt, welche in so vielem Sinne durch die Linie bestimmt wird, gar sehr zugute gekommen ist".

Auch wenn Friedrich die Umrisse mit Farben füllt, sind die Mittel, deren er sich bedient, ebenso einfach, — da ist eine Reinheit und eine Klarheit, die seinen besten farbigen Blättern eine unvergleichliche Anmut verleiht.

Erst nachdem er viele Jahre als Zeichner thätig gewesen war und sich durch seine Landschaften in Sepia einen Ruf[1]) erworben hatte, fing Friedrich an, in Öl zu malen; und dieselbe Anspruchslosigkeit, die seinen Zeichnungen eigen ist, übertrug er auch auf die Ölmalerei. Eigentlich nur in den Lichtwirkungen entwickeln sich die Töne zu reicherem Spiel. Vor allem können seine Mondscheinstimmungen einen wundersam feinen und silberklaren Klang erhalten, — wie auf dem kleinen Bilde von Greifswald in der Nationalgalerie in Christiania,[2]) einem der feinsten, die er gemalt hat.

Dieses kleine Mondscheinstück zeigt, dass Friedrich's künstlerischer Standpunkt bei all' seiner Einfachheit doch ein entschieden malerischer war. Es illustrirt auch seine malerische Auffassung, über welche Carus gelegentlich in seinen Lebenserinnerungen berichtet hat:

Friedrich kam einmal zu ihm ins Haus, während er ein Mondscheinbild malte. Friedrich fand das Bild nicht gesammelt genug in seiner Wirkung: das Licht war ohne einen festen Mittelpunkt gleichmäßig über die ganze Bildfläche verteilt. Da bat er Carus, eine dunkle Lasur zu nehmen, um der ganzen Bildfläche vom Rahmen aus eine leichte Abtönung in helleren und helleren Schattirungen bis an die Mondscheibe als den leuchtenden Mittelpunkt zu geben: denn ein Bild ist nichts anderes als „ein fixirter Blick".

Mit dieser Forderung sicherer Konzentration stimmt ein Aphorism von Friedrich, das Dahl aufbewahrt hat:

„Nebensache hin, Nebensache her! Nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehört unumgänglich zum Ganzen, darf also nicht vernachlässiget werden. Wer dem Hauptteile seines Bildes nur dadurch einen Wert zu geben weiß, dass er andere untergeordnete Teile in der Behandlung vernachlässiget, mit dessen Werk ist es schlecht bestellt. Alles muss und kann mit Sorgfalt ausgeführt werden, ohne dass jeder Teil sogleich sich dem Auge aufdrängt. Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensache zur Hauptsache, sondern in der Anordnung der Dinge und Verteilung von Schatten und Licht."

Darum vernachlässigt Friedrich die Linie nicht, trotz seines Dranges nach Mystik und malerischer

1) Otto Runge rühmt in einem Brief vom April 1803 zwei etwas größere Landschaftszeichnungen in Sepia aus Rügen, die er von Friedrich gekauft hat. Im Jahre 1805 erzählt sein Freund Klinkowström, dass Goethe zwei Landschaftszeichnungen von Friedrich gekauft habe.

2) Friedrich's Bild in der Nationalgalerie von Christiania stammt aus der Sammlung des Dr. Carus. Es wurde im Jahre 1891 nach dem Tode seines Sohnes bei einer Auktion in Dresden für 38 M. angekauft. Es trägt ebensowenig, wie irgend ein anderes seiner Bilder, die ich gesehen habe, eine Namensinschrift oder eine Jahreszahl. Es dürfte kaum früher als um 1820 gemalt sein.

Stimmung. Im Gegenteil; seine reine Linie und seine sicher abgewogene Komposition tragen dazu bei, die Stimmung zu stärken, den Eindruck von Stille und abgeschlossenem Ernste hervorzubringen, der seiner Kunst eigentümlich ist.

Durch den schlichten Sinn für die Natur, durch den reinen unverfälschten Ton, durch seine „gesunde“ Farbe und seine strenge Form hat Friedrichs Auffassung, bei all ihrer starken Eigentümlichheit und trotz ihres bestimmten Unterschiedes, eine gewisse Verwandtschaft mit der älteren dänischen Schule, die sich um *Eckersberg* schart, am meisten mit *Sonne*, dem Lyriker der Schule. Friedrich's Landschaft mit den ruhenden Schnittern in der Dresdener Galerie — das letzte Bild, das er in seinem Leben gemalt hat, unmittelbar vor einem Schlaganfall im Jahre 1834 (oder 1835) — zeigt diese Verwandtschaft vielleicht am deutlichsten unter allen seinen Bildern.

Es kann zweifelhaft sein, ob wir diese Verwandtschaft mit Friedrich's Aufenthalt an der Akademie zu Kopenhagen in seiner Jugend in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen haben. Eher lässt sich wohl die Übereinstimmung in der Entwicklung Friedrich's und der dänischen Schule — auf den Punkten, wo sie zum Vorschein kommt, — aus den allgemeinen Entwicklungsmomenten erklären, die in diesem Zeitraum der Weltkultur zu Grunde lagen. Was wir in gleich hohem Grade bei Friedrich und bei den Dänen finden, ist der Trieb, zu einer naiven unmittelbaren Anschauung der Natur zurückzukehren. Nur die Mystik und das reicher entwickelte Stimmungsleben ist es, was Friedrich als deutscher Romantiker voraus hat.

Jedenfalls sei zur Ehre Dänemarks und der Kopenhagener Akademie erwähnt, dass nicht nur zwei bahnbrechende Künstler des Neuklassicismus von ihr ausgegangen sind: Carstens und Thorwaldsen, sondern dass auch Runge und Friedrich, zwei der eigentümlichsten Maler der deutschen Romantik, sich um ihrer Ausbildung willen dorthin gewandt haben, wo auch Dahl später lernte.

Als Dahl nach Deutschland kam, war Friedrich als Künstler längst zu voller Reife gelangt. „Er stand damals in den vierziger Jahren und die Schärfe seiner Individualität war eben um diese Zeit leiblich und geistig am entschiedensten ausgeprägt“, — so drückt sich Carus im Jahre 1818 über ihn aus.

Schon 1808 hatte er sein Andachtsbild für das Schlafzimmer des Grafen Thun im Schlosse zu Tetschen gemalt — ein Kruzifix auf einem Tannenhügel, umstrahlt von der gedämpften Farbenglut des Sonnenunterganges, — ein romantisches Gedicht, das noch heute die Macht besitzt, das Gemüt zu ergreifen.

In diesem Bilde ist seine Eigentümlichkeit als Maler schon im Wesentlichen ausgeprägt.

Um das Jahr 1810, zu der Zeit, als er zum Ehrenmitglied der Berliner Akademie [1]) gewählt wurde, hatte er sein großes Seebild mit „dem Mönch am Gestade des Meeres“ gemalt, — in Geist und Stimmung, wenn auch nicht in der Form, ein ganz modernes Bild, ein Ausdruck des Gefühlslebens unseres Jahrhunderts: Die Kälte im Seewind und das schwarzblaue Meer sind mit tiefem Pathos geschildert.

Von diesen zwei Bildern und von der „Abtei im Eichenwalde an einem Winterabend“, ebenfalls um das Jahr 1810 gemalt, — derselbe Gegenstand wie die „Todtenlandschaft“ von Körner mit einem Leichenzug schwarzgekleideter Mönche [2]) — schrieb Carus bei Friedrich's Tode: Es sind Arbeiten, „denen wir an eigentümlicher Schönheit und Tiefe des Gedankens in dieser Gattung durchaus nichts Verwandtes an die Seite zu setzen wissen“.

Hauptsächlich an Friedrich's Kunst denkt Carus auch in seinen „Briefen über Landschaftsmalerei“, wenn er das subjektiv Zugespitzte in „der modernen Landschaftskunst“ hervorhebt im Gegensatz zu der älteren „ganz objektiven und naiven“ Landschaft aus den glücklichen Zeiten des Aufschwungs: „Wenn der moderne Künstler, eingeklemmt zwischen die Räder einer in heftigem und sonderbarem Umschwunge begriffenen Zeit und bei der Reizbarkeit des poetischen Gemütes, seine Wunden nur um so tiefer empfinden muss, so tritt eine Nötigung in ihm hervor, diesem Schmerz in seiner Kunst eine Stimme zu geben. Daher der Ausdruck der Sehnsucht eigentlich vorherrschend ist in diesen Werken, Leichensteine und Abendröten, eingestürzte Abteien und Mondscheine, die Nebel und Winterbilder, so wie die Waldesdunkel mit sparsam durchbrechendem Himmelsblau, sind solche Klagelaute einer unbefriedigten Existenz. — Wir wollen damit nicht gesagt haben, dass nicht oft Schönes, ja Außerordentliches in dieser Richtung geleistet worden sei, vielmehr . . dass eben in dieser Poesie des Schmerzes eine neue eigentümlich schöne Seite der Landschaftskunst sich eröffnet habe!“

Es ist auch nicht die Meinung von Carus, dass das s c h m e r z l i c h e Gefühl immer vorherrschen müsse. Aber wir fühlen doch immer mehr oder weniger, dass „der Wirkung des Bildes auf das Gefühl eigentlich mehr nachgestrebt werde, als der Darstellung einer einfach aufgefassten Naturwahrheit, und dass das Bild mehr Symbol, mehr Hieroglyphe als Natur-Abbild sei“.

1) Die Ausstellungskataloge der Berliner Akademie, die mir nicht zu Gesichte gekommen sind, werden dazu dienen können, die Zeit der Entstehung mehrerer von den Bildern Friedrich's festzustellen.

2) „Die Abtei im Eichwald“ und „der Mönch am Meeresufer“ gehören beide dem deutschen Kaiser, sind aber leider schwer zugänglich, da das letztere sich im Schlosse Schönhausen bei Berlin, das erstere in Wiesbaden sich befindet, wo — nach freundlicher Mitteilung von Dr. Paul Seidel — sich noch ein anderes von Friedrich's symbolischen Hauptwerken finden soll, „das Kreuz auf der Felsspitze“.

Eine Landschaft wie Friedrich's Andachtsbild auf dem Schlosse des Grafen Thun — das Kruzifix auf dem Tannenhügel — ist in Runge's romantischem Geiste gedacht. Es ist ein Symbol menschlicher, religiöser Gedanken, — ebenso wie selbst Ruisdael schon den Regenbogen über die Gräber wölbte in seinem bedeutsamen Bilde des Judenkirchhofs, demjenigen Bilde der Dresdener Galerie, das mit Friedrich's Seelenleben wohl am besten stimmte.

Runge's Hieroglyphen und Arabesken sind auf dem Bilde Friedrich's zu einem goldenen Rahmen von Palmen und Engelköpfen geworden, mit dem Auge der Dreieinigkeit zwischen Weinranken und Ähren, — eine christliche Bilderschrift, die jedermann ohne Mühe liest.

Ist man mit Friedrich's Kunst vertraut, so entdeckt man das Symbol auch da, wo es halbversteckt ist und wenig auffällt. Auch im Mondscheinbilde in der Nationalgalerie von Christiania können wir einen symbolischen Gedanken finden. Wenn die Scheibe des Mondes, die aus dem bleichvioletten Flor der Nacht hervorleuchtet, indem sie durch die silberhelle Wolkenschicht matt hindurchstrahlt und im Wellenspiel glitzert, gerade hinter die Spitze des Kirchturms gestellt ist, als ob diese selbst durch die Nacht leuchtete, so ist dieser Zug ohne Frage ein Ausdruck für Friedrich's religiösen Sinn, für seinen frommen Gedanken an „das Licht der Welt", das in der Finsternis scheint.

Friedrich's Zeitgenossen fanden sein Naturgefühl wild. Diesen Eindruck haben wir nicht eigentlich von ihm. Wir empfinden eher seine Schwermut und seinen Hang zur Einsamkeit und zu stillem Grübeln.

Es giebt Bilder von Friedrich, die auch wir bis zu einem gewissen Grade wild nennen könnten, — wie ein Wrack in der Brandung eines tiefgrünen Meeres unter treibenden Wetterwolken. Er hat die düstere Gebirgseinöde auf den Höhen des Riesengebirges und des Harzes geschildert. Oder die dunkle „Waldeinsamkeit" in entlegenen Schluchten der Sächsischen Schweiz, von der Tieck im „Phantasus" gesungen hatte.

Aber ebenso oft schilderte er die Ebenen um Greifswald, die sonnigen Äcker, die saftig grünen Wiesen mit grasenden Kühen und Pferden, mit Bauernhöfen, die unter dichtbelaubten Baumwipfeln halb versteckt liegen — und das Meer leuchtend blau in der Ferne, oder die freundliche Umgebung Dresdens mit ihrer Fruchtfülle, den weithin sich dehnenden Kornfeldern, den weichen Linien der angebauten Höhenzüge und den Alleen von Obstbäumen, die sich zierlich über Hügel und Thäler hinschlängeln.[1])

Unsere Zeit hat oft der romantischen Richtung Unrecht gethan, indem sie derselben allzu einseitige Naturideale zuschrieb. Man hat z. B. aus Tieck's Künstlererzählung „Sternbald's Wanderungen" Äußerungen herausgegriffen, die einseitig die phantastisch-romantischen Naturideale hervorheben, oder die bis zur Übertreibung alles Gewicht auf das subjektive Gefühlsleben legen. Aber dasselbe Buch enthält auch Äußerungen eines ganz entgegengesetzten Gedankenganges. In Sternbald's Mund hat Tieck nicht nur die hyperromantischen Worte gelegt: „. . nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung"; sondern er lässt ihn auch sagen: „Warum fällt es keinem ein . . diese Natur ganz wie sie ist, darzustellen . . wörtlich so und ohne Abänderung" — niederzuschreiben — „. . Warum schweift ihr immer in der weiten Ferne und in einer staubbedeckten unkenntlichen Vorzeit herum, uns zu ergötzen? Ist die Erde, wie sie jetzt ist, keine Darstellung mehr wert; und könnt ihr

1) Frau Professor Papperitz in Dresden hat eine Gebirgsöde von Friedrich, ein feines kleines Bild mit einem schönen Wolkenhimmel.

Ich selbst besitze eine Gebirgsschlucht in tiefem Waldesdunkel, welche Dr. Carus gehört hat.

Das Meer mit dem Wrack, eine von Friedrich's besten Arbeiten (0,60 m h., 0,74 m br.), gehört einem Verwandten von ihm, Kaufmann Langguth in Greifswald, der ungefähr ein Dutzend solcher Bilder besitzt, darunter mehrere vortreffliche.

Bei Herrn Heinrich Friedrich, einem Neffen des Malers, im alten Familienhause am Markte zu Greifswald, sah ich ebenfalls eine interessante Sammlung aus verschiedenen Abschnitten seines Lebens. Besonders hervorragend war eine kleine Sommerlandschaft (0.36 m h., 0.50 m br.), ohne Zweifel aus Böhmen, mit einer bleichen, blaugrauen Gebirgskette über hellgrünen Matten, ein Bild von merkwürdig reinem Ton, frisch und treffend wahr wie eine Naturstudie, eine der ernstesten echtesten Landschaften, die ich von deutscher Kunst gesehen habe. Das Bild dürfte in den zwanziger Jahren gemalt sein.

Außer den drei Bildern in der Dresdener Galerie (wahrscheinlich aus den Jahren 1817 bis 34, 35) und den zwei in der Nationalgalerie in Berlin, beide von 1823, kenne ich mehrere andre aus eigener Anschauung: einige im Schlosse zu Tetschen und bei Herrn Siegwald Dahl in Dresden; in der Galerie zu Weimar ein sehr frühes Bild mit Sonne und Schatten über grünen leuchtenden Feldern gegen das Meer hin, in hohem Grade ungesucht und echt; im Rudolfinum in Prag eine norwegische Schärenlandschaft im Mondschein, 23 oder 24 gemalt, wahrscheinlich ein Motiv aus den Bleistiftskizzen des Geologen Naumann; andere kleine Bilder in den Museen von Gotha und Stralsund; zwei bei Frau Professor Wegener in Dresden und zwei in Lützschena bei Leipzig. Das eine von diesen, ein Kirchhof, zeigt auf einem Grabkreuz die Jahreszahl 1826; soll dies als Datirung gelten, so ist es das einzige datirte Ölgemälde von Friedrich, welches ich kenne.

Die vorzüglichsten Zeichnungen sah ich in Dresden in den Sammlungen des Kupferstichkabinetts und in der Sammlung des Königs Friedrich August II., welche nicht nur seine Radirungen mit dazu gehörigen Entwürfen, sondern auch gegen zwei Dutzend farbige Blätter und Zeichnungen, zum Teil in Sepia, enthält. Viele davon sind datirt. Ferner bei Herrn Siegw. Dahl und Frau Caroline Friedrich besonders Skizzenbücher. Ein Skizzenbuch von 1809 war Herr Prof. Lor. Frölich so freundlich, mir zu leihen.

die Vorwelt malen, wenn ihr gleich noch so sehr wollt?" Und während Tieck wildromantische Motive für die Landschaftsmaler aufgestellt hat, hat er zugleich allenthalben in seinem Buche die mildesten und anmutigsten Landschaftsstimmungen auch aus fruchtbaren und wohlangebauten Gegenden eingeflochten.

Georg Brandes[1]) hat nach Köpke's Vorgang Tieck's Gleichgiltigkeit gegen die üppigen wohlangebauten Landschaften in England zwischen London und Oxford mit Recht hervorgehoben, wo Tieck „eine gemachte, zugeschnittene Natur, . . durch die Industrie ihres dichterischen Duftes beraubt" fand. Aber es kommt mir vor, als habe Brandes diesem Zuge in einseitiger Weise zu großes Gewicht beigelegt. Wir müssen uns unter vielem anderem auch daran erinnern, dass Tieck in der Einleitung zum Phantasus begeistert zu Gunsten der französischen Gartenkunst mit ihrer strengen, durch Gesetze gebundenen Regelmäßigkeit spricht.

Wir können freilich im Naturgefühl der romantischen Richtung eine entschiedene Vorliebe für das Wilde und Mächtige finden. Aber das ursprüngliche Ideal der Richtung ist allseitig, — wie sich Tieck in Sternbald's Wanderungen ausdrückt: „ . . ich bin innigst überzeugt, die Kunst ist wie die Natur, sie hat mehr als eine Schönheit".

Die Einseitigkeit der romantischen Richtung lag nicht so sehr in ihren Idealen als in ihrem Gefühlsleben und in ihrem Charakter, der durch und durch subjektiv und phantastisch war.

„Alle Kunst ist allegorisch", sagt der Maler in Sternbald's Wanderungen, — freilich mit einer näheren Erklärung, die den Satz im Zusammenhange mit dem übrigen rechtfertigt. Aber trotzdem drückt der Satz an sich die verhängnisvolle Seite der Kunstauffassung der deutschen Romantik aus — dieses Subjektive, Phantastische, welches den Sinn nach innen auf die eigene Gedankenwelt richtet — oft in sentimentaler Weichlichkeit — und welches wenig Ruhe lässt für stille, hingebende Betrachtung der Außenwelt, der unmittelbaren, reichen Bilderwelt. Oder, worauf Brandes aufmerksam gemacht hat: Der echte Romantiker verweilt nicht bei den Dingen selbst; er schaut hinter sie oder an ihnen vorbei.

Darum sehen wir auch an Friedrich's Kunst, dass das, was ihn am ehesten auf Abwege führt, sein Hang zur Allegorie ist, vereint mit einem gewissen Zuge zur Sentimentalität.[2])

1) Siehe G. Brandes: „Die romantische Schule in Deutschland", Seite 221.

2) Es sei dem Herausgeber der Zeitschrift gestattet hier daran zu erinnern, dass K. D. Friedrich 1858 auf der ersten allgemeinen deutschen historischen Kunstausstellung in München gut vertreten war und in seiner Bedeutung für die deutsche Landschaftsmalerei auch vollauf gewürdigt wurde. C. v. L.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Francisco de Pradilla*, der bekannte spanische Maler, der bisher in Rom ansässig gewesen war, ist als Nachfolger Madrazo's zum Direktor des königlichen Museums in Madrid ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Eine Anbetung der Könige von Sandro Botticelli*, eine meisterhafte Komposition, die sich in einem der Magazine der Uffizien in Florenz befunden hat, ist, wie der „Chronique des arts" geschrieben wird, der Galerie einverleibt worden, nachdem sie zuvor einer gründlichen Restauration unterzogen worden war.

*** *Ein hervorragendes Bildniswerk von Jean Fouquet*, welches den Trésorier de France Stephan Chevalier und seinen Schutzpatron, den heiligen Stephanus darstellt, ist aus der Sammlung Brentano in Frankfurt a. M. für das Berliner Museum angekauft worden. Die „Chronique des arts" beklagt diesen „für Frankreich unersetzlichen Verlust" auf das tiefste, indem sie zugleich das mit den Ankäufen für das Louvre beauftragte Komitee für diese Unterlassungssünde verantwortlich macht.

*** *Zur bevorstehenden Jubelfeier des zweihundertjährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* wird als Bestandteil der großen internationalen Kunstausstellung eine historische Abteilung vorbereitet, die das Wirken der Akademie und der preußischen Könige als deren Protektoren anschaulich machen soll. In dieser Ausstellung werden nur Werke alter und neuer Mitglieder von hervorstechendem künstlerischem Werte oder von besonderem historischem Interesse vertreten sein. Da manches wichtige Material für eine solche historische Abteilung in Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen verstreut sein dürfte, würde die Akademie für Mitteilungen bemerkenswerter Stücke dieser Art sehr dankbar sein. Der erste ständige Sekretär der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Professor Dr. Hans Müller, NW. 7, Universitätsstr. 6, ist gern bereit, jede geeignete Anmeldung in Empfang zu nehmen und weitere Auskunft zu erteilen.

VERMISCHTES.

Aus *Salzburg* wird uns geschrieben: Wie „dringend notwendig" es war, 1894 das interessante Linzerthor niederzureißen, beweisen zwei Umstände: kein Haus wurde dort in diesen zwei Jahren gebaut und der Verkehr hat sich, wenn möglich, noch verringert. Die Trümmer des Baues nehmen mehr Platz ein, als das Thor früher beanspruchte: „Das Linzerthor liegt vor dem Linzerthor" heißt es jetzt im Volksmunde. — Das Projekt, dieses Thor wieder aufzubauen, ist leider im Sande verlaufen, der vielbesprochene politische Kunstmord findet keine Sühne. Dank den Bemühungen der Kunstfreunde ist es jedoch gelungen, die Verbauung des Rudolfsquais im geschlossenen Bausysteme zu verhindern. Projekt III des Stadtbauamtes gab die besten Chancen. Der Vortrag des Herrn *C. Demel* hat in dieser Hinsicht viel gewirkt. Auch die k. k. Centralkommission trat für die Erhaltung des Stadtbildes mit der Festung ein. *D—f.*

Die Firma *Simmel & Co. in Leipzig* hat soeben einen Antiquariatskatalog über Buchgewerbe, Bibliographie und Bibliothekswissenschaft herausgegeben, der manches seltene Werk aus den genannten Wissenschaften aufweist.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 19. 19. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE WIENER KONGRESS-AUSSTELLUNG.

I.

Eine der interessantesten und im Arrangement gelungensten Ausstellungen, die das moderne Wien gesehen hat! Fesselnd nicht nur für den Einheimischen, der die Vaterstadt hier in ihrer jetzt fast völlig verschwundenen Gestalt vom Anfange des Jahrhunderts künstlerisch wieder erweckt sieht, sondern ebenso sehr für den Kunstfreund von auswärts und für die Kunstforscher namentlich, die gewiss die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen werden, das Kulturbild aus der Zeit unserer Großeltern eingehend zu studiren.

Den Mittelpunkt des Bildes nehmen selbstverständlich die Fürstlichkeiten und Minister mit ihren Damen ein, welche in den Kongresstagen die Hauptrollen spielten. Die Ausstellung führt sie uns in einer Porträtgalerie vor, die dem Besucher gleich beim Eintritt in den Ausstellungsraum in einer Auswahl von Kapitalstücken imposant entgegentritt. Zu den lebensgroßen Bildnissen der Herrscher und Diplomaten kommen die Perlen der Miniaturmalerei, die zu jener Zeit auf der Höhe ihrer Kunstvollendung stand. Es braucht nur auf Namen, wie Gérard, Lawrence, Lampi, Amerling, Isabey, Daffinger hingewiesen zu werden, um den außerordentlichen Wert dieses ikonographischen Teiles der Ausstellung zu kennzeichnen. Was nicht in Originalwerken der Malerei zur Stelle geschafft werden konnte, das liegt in Stichen, Radirungen, Lithographieen oder sonstigen Nachbildungen vor. Es dürfte kaum eine namhafte Persönlichkeit geben, die zu dem Kongress in örtlicher oder zeitlicher Beziehung stand, welche in den Bilderfolgen der Ausstellung nicht in einem oder in mehreren Porträts repräsentirt wäre.

Selbstverständlich ist der Schauplatz der Handlung, das Wien der Kongresszeit, mit seinen Bauten, Plätzen, Vergnügungsorten, Glacis und Umgebungen in ganz besonders reicher und mannigfaltiger Weise auf der Ausstellung vertreten. Nichts kann uns eine lebendigere Vorstellung bieten von der ungeheueren Umwälzung, die mit der Kaiserstadt im Laufe des Jahrhunderts vorgegangen ist, als die aufmerksame Betrachtung dieser Veduten aus dem Wien der damaligen Zeit, in der an Stelle der heutigen Ringstraße und ihrer Monumentalbauten noch die weiten Glacis sich ausdehnten und unter dem hochverdienstlichen Bürgermeister Wohlleben die ersten gepflasterten Straßen über die Glacis zwischen der umwallten inneren Stadt und den weit draußen liegenden Vorstädten angelegt wurden. Was das Leben zerstört hat, das bewahrte die Kunst. Sie zeigt uns im klaren Spiegel naturwahrer Schilderung die engen Gassen der Stadt mit ihren aus der Zeit Fischer von Erlach's stammenden stolzen Adelspalästen, die Promenaden auf den Wällen, den Prater und Schönbrunn mit ihrer bunten, lustigen Bevölkerung. Dazu die glanzerfüllten Interieurs mit den Hoffesten und Bällen, die Kavalkaden, Schlittenfahrten und Pirutschaden, die Jagden und sonstigen Unterhaltungen im Freien, im Helenenthal bei Baden oder auf den Adelssitzen in der Umgebung.

Diesem farbenreichen und wechselvollen Bilde, das die Malerei und die ihr zur Seite gehenden zeichnenden Künste gewähren, steht die Plastik in ernster Feierlichkeit und Strenge gegenüber. Durch sie werden wir zuerst mit allem Nachdruck daran erinnert, dass die Zeit, die hier geschildert wird, die Blüteperiode des Klassizismus war. Von Winckelmann's Ideen beherrscht, durch die französischen und englischen Theoretiker, Archäologen und Architekten in die gleiche Richtung gedrängt, war die Kunst schon in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nach dem Rausche des Rokoko wieder zu schlichten, reinen, nüchternen Formen

zurückgekehrt. Der Pompe-funèbre-Stil der Zeit Ludwig's XVI., die gezwungene Klassizität des Directoire und der kalte Pomp des Empire folgten aufeinander als drei verschiedene Phasen einer und derselben Bewegung, die auf die Wiedereroberung des antiken Ideals in Kunst und Leben hinsteuerte. Die Wiener Kongressausstellung veranschaulicht uns namentlich das letzte Stadium dieser Entwicklung, die Kunst des Empire und des darauf gefolgten Decenniums. Während wir in einer stattlichen Auswahl von Werken Canova's und Thorwaldsen's den Übergang von der noch manieristisch angehauchten zur reinen Antike verfolgen können, begrüßen wir in den Schöpfungen Schadow's und Rauch's die erste Verschmelzung von Antike und Natur. Die edle Gestalt der im Todesschlafe ruhenden Königin Luise aus dem Mausoleum in Charlottenburg, die in einem trefflichen Gipsabguss den Hauptraum der Ausstellung ziert, ist das schönste Denkmal deutscher Plastik aus der geschilderten Epoche, ein würdiges Gegenstück zu Goethe's Iphigenia in der Durchdringung hellenischer Form mit germanischer Empfindung.

Unzählbar sind die Arbeiten der plastischen Kleinkunst und des Kunstgewerbes, in denen der klassizistische Geist der Epoche nicht minder klar sich wiederspiegelt als in den Schöpfungen der großen Plastik. Möbeltischlerei, Keramik, textile Kunst, Goldschmiedewerk: alles ist erfüllt von antiken Motiven, Formen und Gedanken. Musen und Grazien, und noch mehr Viktorien und Heroen bilden den Schmuck der Vasen, die Träger der Kandelaber. Säulen dienen als Tischfüße, Giebel als Bekrönungen von Kästen und Laden, Rundtempel von Alabaster oder kostbaren Metallen fungiren als Uhrgehäuse oder Tafelaufsätze. In einigen Fällen werden auch bekannte Fundstücke aus antiken Städten, wie der bronzene Dreifuß aus Pompeji im Museum zu Neapel, in Gold und Silber nachgebildet, um als Prunkstücke für den Salon Verwendung zu finden.

Es weht ein Zug zum Autokratismus und Imperialismus durch unsere an der Parlamentsmisère laborirende Zeit. Vielleicht steht es damit in einem gewissen inneren Zusammenhange, dass auch der lange verachtete, als kalt und steif gemiedene Stil des Empire wieder am Horizonte des modernen Geschmacks erscheint. Eine Hochflut Napoleonischer Litteratur kommt dieser Modewandlung zu Hilfe. Die Wiener Kongress-Ausstellung wird ihr jedenfalls bedeutenden Vorschub leisten. Denn sie weist aus allen Gebieten der Kunst und Kunstindustrie Prachtstücke von so vollendeter Beschaffenheit auf, dass man den Eindruck begreift, den diese Werke auf den empfänglichen Betrachter machen.

Es sind namentlich zwei Wahrnehmungen, die sich jedermann ungesucht aufdrängen: erstens, dass wir in der künstlerischen Ausdrucksweise des hier zur Darstellung gelangten Zeitalters einen wirklichen *Stil* von allgemeiner Bedeutung und völlig abgeklärter Form vor uns haben, und zweitens, dass in diesem Stile niemand sich als Meister geriren konnte, der seine Gedanken nicht in tadelloser Technik vorzutragen verstand. Was uns an den Werken jener Zeit mit ungeteilter Bewunderung erfüllen muss, auch wenn wir ihre Ideale keineswegs teilen, das ist der hingebende Fleiß, die Sorgfalt und strenge Gewissenhaftigkeit, mit welcher sie ausgeführt sind. Hierauf beruht der Eindruck von künstlerischer Tüchtigkeit und Solidität, welchen die ausgestellten Werke durchwegs machen. Schon das Drängen und Hasten der Gegenwart erschwert die Erreichung eines so hohen Gesamtniveau's für unser heutiges Kunstgewerbe ungemein, ja macht sie ihm vielfach zur Unmöglichkeit, — ganz abgesehen von dem erschreckenden Mangel an Stilgefühl und aufrichtigem, naivem Kunstbestreben, der uns häufig in den Leistungen unserer Zeit entgegentritt.

Als diejenigen Kunstfächer, welche, abgesehen von der Malerei und Skulptur großen Stils, die eben ausgesprochenen Wahrnehmungen besonders lehrreich illustriren, bezeichnen wir die Werke der Goldschmiede- und Medailleurkunst, die Porzellansachen, Fächer, Spielkarten, Kostüme, Wagen und Schlitten, endlich die Zimmereinrichtungen und Möbel. Aus allen diesen Gebieten hat die Ausstellung Prachtstücke höchsten Ranges aufzuweisen, darunter manche Werke von Meistern, einheimischen und fremden, deren Namen verschollen oder doch wenig bekannt waren und hier zum erstenmale wieder aus der Vergessenheit emportauchen. Wir nennen als Beispiele den schönen Tafelaufsatz von *Thomire* (Paris), die reiche Bronzegarnitur von den Gebrüdern *Lurasco* (Amsterdam), die Uhren der Wiener Meister *Hartmann* und *Flasge*, die von der Kaiserin Marie Luise dem Kaiser Franz geschenkte Kassette von *Biennais*, die nicht minder wertvolle Kassette mit drei Porträtmedaillons von *Giroux*, das weitere Detail den folgenden Berichten vorbehaltend.

Die Ausstellung füllt den Säulenhof und die Säle V bis VIII des Erdgeschosses, ferner die Arkaden, den Saal IX und den Vorlesesaal im ersten Stockwerk des Museums. Die Säle mussten ausgeräumt, zum Teil mit Einbauten und neuen Stellagen versehen werden. In der geschmackvollen und raschen Bewältigung aller dieser Aufgaben, sowie in der Herstellung des etwa 15 Druckbogen umfassenden Kataloges, haben die Direktion und die Beamten des Österreichischen Museums wieder ihre anerkannte Tüchtigkeit bewährt. Sie wurden dabei durch die Präsidenten des Ausstellungskomitees, sowie durch zahlreiche kunstfreundliche Mitglieder desselben, aufs kräftigste unterstützt. Wir machen unter denjenigen, welche sich um das Zustandekommen der Ausstellung in erster Linie verdient gemacht haben, die folgenden Herren besonders namhaft: Graf Abensberg-Traun, Graf Baillet-Latour, Geh. Rat v. Arneth, Hofr. Bucher, Direktor Glossy, Graf Lanckoronski, Kustos Leisching, Kustos

Masner, Kustos Franz Ritter und Sektionsrat Baron Weckbecker.

Außer dem Allerhöchsten Kaiserhause, den hohen Adelsfamilien, den öffentlichen und Privatsammlungen in Österreich haben zahlreiche fremde Souveräne, Regierungen und Kunstinstitute in der freigebigsten Weise zu dem Gelingen des Werkes beigetragen und so das glänzende Gesamtbild geschaffen, welches die Ausstellung darbietet. Vor allem sind zu nennen: die Kaiser von Deutschland und Russland, die Königinnen von England und der Niederlande, der Prinz-Regent von Bayern, die Könige von Sachsen und Württemberg, die Großherzoge von Baden und Sachsen-Weimar, der Herzog von Meiningen, der Fürst Johann von und zu Liechtenstein u. a. Wenn die von diesen kunstsinnigen Monarchen beherrschten Länder nun auch ein recht zahlreiches Kontingent von Gästen zu der Besucherzahl der Ausstellung beitragen würden, so wäre damit dem Eifer der Veranstalter und der Liberalität der Spender die beste Art des Dankes dargebracht, die man sich wünschen kann.

C. v. L.

DIE DÜSSELDORFER MÄRZAUSSTELLUNGEN.

Am 23. Februar hat die achte Märzausstellung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe“ in der städtischen Kunsthalle begonnen. Mit Rücksicht auf die bevorstehende Berliner Ausstellung wurde der Eröffnungstermin um eine Woche vorgerückt. Man hat sich vergebliche Mühe gegeben, eine gemeinsame Beteiligung der Düsseldorfer Künstler an der Märzausstellung zu erreichen; selbst eine Verlosung, für welche 50 Gemälde angekauft werden, konnte die alte Kluft nicht überbrücken: die „Freie Vereinigung“ eröffnete an demselben Tage in der Schulte'schen Kunsthandlung eine Konkurrenzausstellung. Infolgedessen ist die Kunsthalle sehr schwach und nur zum geringsten Teile mit guten Bildern beschickt. Von den 130 Gemälden[1]) sind höchstens 20 als Kunstwerke zu bezeichnen, und diese stammen von Künstlern, über welche Kritik zu üben nicht mehr nötig ist. Was soll man noch über eine „Marine“ von Andreas und eine „italienische Landschaft“ von Oswald Achenbach sagen? Über Jutz, Kröner und Flamm kann man nicht mehr viele Worte machen. Der Schlachtenmaler Kolitz und der Landschaftsmaler Jacobsen gehören gleichfalls bereits der Kunstgeschichte an. Nicht überall populär, aber in der Rheingegend hinlänglich bekannt sind die Schiffsbilder von Erwin Günther und Petersen-Angeln, ferner die Blumenstücke von Magda Kröner (der Gattin des Tiermalers). Die Genannten sind sehr gut vertreten. Es genügt, ihre Namen anzuführen; ihre Bilder braucht man nicht zu beschreiben. Im übrigen scheint die Jury sehr milde gewesen zu sein; denn der Rest der Ausstellung besteht aus ansprechenden, „verkäuflichen“ Landschaften und mehr oder weniger süßlichen Genrebildern ohne Gehalt.

Das Durchschnittsniveau in der „Freien Vereinigung“ ist erheblich besser. Man sieht hier ernstes Streben und großes Können. Allerdings wird auch hier die Tête von der alten Garde der Düsseldorfer Schule geführt. Die Landschaft beherrschen noch immer Munthe, Oeder, Dücker, Bochmann, Mühlig, und unter den Figurenmalern müssen Max Volkhart und Karl Sohn noch heute in erster Reihe genannt werden; es ist anzuerkennen, dass einzelne von diesen Künstlern sich die moderne, breite Malweise angeeignet haben und in ihr dieselbe gute Wirkung erzielen, wie ehedem mit dem spitzen Pinsel. Was die jüngeren Künstler anbelangt, so scheint es fast, als ob es — wenigstens den Figurenmalern — an schöpferischer Kraft und Eigenartigkeit fehlt. Wenn die realistischen Genrebilder von Sohn-Rethel und Max Stern Aufsehen machen, so darf man nicht vergessen, dass sie in Sujet und Technik auf den Schultern Millet's und Liebermann's stehen. Die Alteweibermalerei ist eben nichts Neues mehr. Auch die Künstler, welche diesmal debütiren, wie *Ungewitter, Philippi, Beckerath*, bringen nichts Hervorragendes. Des letzteren Pietà ist gut gemalt, aber akademisch. Philippi's Karikaturen sind witzige, geistreiche Spielereien. Die „Attaque der 7. Kürassiere bei Mars la Tour“ von Ungewitter ist ein frisches, flott gemaltes Bild und verrät großes Können; aber es ist konventionell und lässt den Beschauer kalt. Der einzige talentvolle, originelle junge Düsseldorfer ist *Willy Spatz*. Indessen konnte auch er sich nicht lange auf seiner Höhe halten. Seine früheren Leistungen sind an dieser Stelle bereits entsprechend gewürdigt worden. Das jetzige Bild „Ich bin bei Euch alle Tage“ hat große Qualitäten; aber es erinnert an Uhde und an Gebhard, — der Spatz ist verloren gegangen. Ein ungetrübtes Lob muss man den beiden Porträtmalern *Ludwig Keller* und *Walter Petersen* zuerkennen. Wenn des ersteren Herrenbildnisse durch ihre Individualität und Lebendigkeit wirken, so berühren uns die Damenporträts des letzteren durch ihre Weichheit — nicht Weichlichkeit — außerordentlich sympathisch. Der Pastellkopf von Petersen ist eines der feinsten, seit langer Zeit in Düsseldorf ausgestellten Porträts. Von den jüngeren Landschaftern seien *Becker, Grobe, Kampf* und *Liesegang* rühmlich genannt; doch ist über diese Künstler schon früher berichtet worden. — Wenn man die beiden gleichzeitigen Ausstellungen als Repräsentation des gesamten gegenwärtigen Düsseldorfer Kunstschaffens betrachten darf, dann kann man sich von der Befürchtung

1) Warum enthält der Katalog 260 Nummern, mit dem Bemerken, dass Nr. 1—128 unverkäuflich sind? Diese „unverkäuflichen“ Bilder umfassen die städtische Gemäldesammlung und haben mit der Märzausstellung nichts zu teilen.

nicht befreien, dass Düsseldorf im großen Wettkampf auf einer internationalen Ausstellung nicht konkurrenzfähig ist. *FRANZ HANCKE.*

NEKROLOGE.

*** *Der Geschichts- und Genremaler Josef Munsch*, ein Schüler von Philipp Foltz, ist am 3. März in München im Alter von 64 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Max Klinger* in Leipzig wurde vom Kollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste für die durch *Trenkwald's* Ausscheiden erledigte Professur der Historienmalerei in erster Linie in Vorschlag gebracht. Die mit dem Künstler eingeleiteten Verhandlungen haben bisher zu keinem positiven Ergebnisse geführt, da Klinger — der vor kurzem seinen Vater verloren — erklärte, sich aus Rücksichten für seine Familie jetzt von der Heimat nicht trennen zu können. Doch giebt man sich in Wien, wo der Meister in allen Kreisen zahlreiche Verehrer besitzt, der Hoffnung hin, dass die Aussicht, ihn für den ihm zugedachten Posten zu gewinnen, nicht endgiltig geschwunden sei.

⊙ *Dr. Berthold Haendcke*, ausserordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Königsberg i. Pr., ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

*** *Zu ordentlichen Mitgliedern der kgl. Akademie der Künste in Berlin* sind gewählt und bestätigt worden: 1. der Maler Hans Herrmann, 2. der Maler Professor Julius Jacob, 3. der Maler Georg Koch, 4. der Bildhauer Professor Max Baumbach, 5. der Architekt Geheimer Baurat Eggert, 6. der Architekt Heinrich Seeling, sämtlich in Berlin, 7. der Maler Fritz von Uhde in München, 8. der Bildhauer und Medailleur Rudolf Weyr in Wien, 9. der Architekt Meldahl in Kopenhagen.

Dr. *Herman Riegel*, Direktor des Museums in Braunschweig, feierte am 1. März d. J. sein Amtsjubiläum. Er hat in 25 Jahren für die Ordnung und Aufstellung der Sammlungen nahezu alles gethan, was überhaupt dafür geschehen ist; seinem energischen Vorgehen ist auch die Errichtung des neuen Gebäudes, das 1882 begonnen worden war, zu danken. Was die Neugestaltung der reichen Schätze des Museums betrifft, so erinnern wir vor allem an die in den drei Oberlichtsälen und der nördlichen Gallerie befindliche Gemäldesammlung. Direktor Riegel hat bei ihrer Anordnung in erster Reihe den kunstgeschichtlichen Standpunkt streng beobachtet, während bei der Ausführung im einzelnen künstlerische und ästhetische Erwägungen maßgebend geworden sind. Dasselbe gilt auch von allen übrigen Kunstsammlungen, die aus dem ehemaligen Durcheinander zu einem abgeschlossenen, harmonisch gegliederten Ganzen, man kann sagen, neu erstanden sind. Wir verweisen hierbei auf die Sammlung der Münzen, geschnittenen Steine, Smalten, Kostbarkeiten und Kupferstiche, besonders aber auf die große Sammlung der Gegenstände aus gebranntem Thon, der auch die herrlichen Majoliken und die Erzeugnisse der Porzellanmanufaktur angehören. Dass unter den letzteren vor allem die der ehemals Herzoglichen Porzellanfabrik zu Fürstenberg so zahlreich zu finden sind, ist das Verdienst Riegels, der dahin wirkte, dass unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen im Museum besonders auch die dem Herzogtum entstammenden möglichst würdig vertreten sein möchten. So ist die Sammlung der Fürstenberger Porzellane in einer Weise angewachsen, dass sich an ihnen die Anfänge, die Blüte und der allmähliche künstlerische Verfall der einst berühmten Fabrik verfolgen lässt, während in früherer Zeit die Sammlung fast allein aus einer Anzahl kleiner Porträtbüsten bestand, die im alten Museum in einem kleinen Pyramidenschränkchen aufgestellt war. Durch die Sammlung von Gipsabgüssen und die wechselnden Ausstellungen von Kunstdrucken, sowie die dauernde Ausstellung von Zeichnungen und einzelnen Kunstblättern hat das Museum eine dankenswerte innere Geschlossenheit erhalten, so dass es jetzt geeignet ist, allen denen eine umfassende kunstgeschichliche Belehrung zu gewähren, die eine solche wirklich suchen und daneben die Gelegenheit zu Studien in der Kupferstichsammlung und der Bibliothek benutzen. Dabei wird ein jeder wohlthuend empfinden, dass ihm alles leicht zugänglich ist und alle Gegenstände in gutem Lichte sich zeigen.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik*. Für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal in *Liegnitz* hat das Komitee ein von dem Bildhauer Bärwald in Berlin gefertigtes Modell ausgewählt, welches den Kaiser in stehender Figur darstellt. Das Standbild des Kaisers und die am Sockel sitzende Viktoria, sowie die die Seiten des Sockels schmückenden Wappen werden in Bronzeguss, das Piedestal aus geschliffenem und polirtem Granit ausgeführt. Die Kosten sind auf 40000 Mark veranschlagt worden. — Der Ausschuss für ein in Dresden zu errichtendes Denkmal des Fürsten Bismarck hat ein Preisausschreiben zu einem allgemeinen Wettbewerb erlassen, für den Preise im Betrage von 9000 M. zur Verfügung stehen. Unter den Preisrichtern befinden sich die Bildhauer Diez in Dresden, v. Miller in München und Prof. Schaper in Berlin, und die Architekten Hauschild, Klette, Richter und Wallot in Dresden. Die Entwürfe sind bis zum 15. Oktober, Mittags 12 Uhr, an den Ausschuss im Ausstellungsgebäude an der Stübel-Allee in Dresden abzuliefern Die für den Wettbewerb aufgestellten Bedingungen sind im Rathause, erstes Obergeschoss, Zimmer No. 14, zu erhalten. Zur Teilnahme werden alle Künstler deutscher Nationalität zugelassen. — Für ein in *Magdeburg* zu errichtendes Bismarckdenkmal sind bis jetzt rund 65000 M. zusammengekommen, sodass an die Ausführung des Denkmals gegangen werden kann. Der geschäftsführende Ausschuss für das Denkmal hat sich an den Magistrat gewendet mit der Bitte, für das Denkmal den Platz zwischen Blücher- und Scharnhorststrasse zur Verfügung zu stellen und die Fundamentirung und die gärtnerische Ausgestaltung der Umgebung des Denkmals auf Kosten der Stadt übernehmen zu wollen. Der Magistrat hat sich bereit erklärt, diesem Antrage zu entsprechen, und hält die Wahl des Platzes für durchaus glücklich. — Mit der Ausführung eines Bismarckdenkmals in Form eines Thurmes am Ufer des Starnberger See's wird auf Grund einer engeren Konkurrenz zwischen 18 Künstlern der Architekt *Th. Fischer* in München beauftragt werden. Dabei ist der seltene Fall vorgekommen, dass die Jury aus fünf Vertretern des zu diesem Zwecke gegründeten „Bismarck-Denkmal-Bauvereins“ und sämtlichen Teilnehmern an dem Wettbewerb gebildet worden war.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Bei Eduard Schulte in Berlin* hat der Maler *Curt Stöving* eine Sonderausstellung von Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen veranstaltet, die weniger ihres Inhaltes wegen als wegen des künstlerischen Entwickelungsganges des Ausstellers interessant ist. Obwohl er erst dreiunddreißig

Jahre alt ist, hat er bereits den langen Weg vom Architekten bis zu einem Vertreter der „Phantasiekunst“ mit allen Zwischenstationen durchlaufen, und in seinen letzten Arbeiten spricht sich ein gewisser plastischer Zug so stark aus, dass wir uns nicht wundern werden, wenn er bald einmal, wie sein Freund und Landsmann Klinger, als Bildhauer auftritt. Die Leser der „Zeitschrift“ kennen ihn durch ein Bildnis des Architekten v. Großheim, das wir im Jahrgang 1893 bei S. 96 reproduzirt haben. Damals huldigte er malerischen und zeichnerischen Grundsätzen, die er seitdem — offenbar unter dem Einfluss der „neuen Kunst“ — verleugnet hat. Von der feinen, geistvollen Zeichnung, die namentlich in den Händen des Architekten einen Vergleich mit Holbein nicht zu scheuen braucht, ist Stöving zu einer robusten, fast summarischen Darstellungsart übergegangen. Sein Kolorit ist im ganzen reicher, aber im einzelnen struppiger und roher geworden, was sich besonders in einem gewaltigen Bildnis des wahnsinnigen Philosophen Friedrich Nietzsche zeigt, der auf der Veranda seines Wohnhauses in Naumburg, in brütenden Stumpfsinn versunken, sitzt. Dieses Bild ist statt des Rahmens von einer griechischen Tempelarchitektur eingefasst, in deren Giebelfeld ein mystisches Zeichen angebracht ist. Mit einer so unverständlichen Symbolik sollte sich die Malerei nicht abgeben. Wenn Stöving auf diesem Wege fortschreitet, fürchten wir für seine Zukunft. Zu Nietzsche und Klinger kommen noch Einflüsse der Florentiner des 15. Jahrhunderts — also die richtige Mischung für einen Maler fin de siècle! Vielleicht besinnt er sich noch eines andern. Er kann vieles und gutes. Das sehen wir vornehmlich aus seinen vortrefflichen Aquarellstudien aus Venedig, auf denen er als Architekt und Maler gleich wertvolles geleistet hat. Er sollte sich vorläufig nur an das Gegenständliche halten; für die große „Phantasiekunst“, die uns zwar immer verheißen, aber noch niemals gebracht worden, ist er noch lange nicht reif genug.

A. R. *Die Berliner Nationalgalerie* hat eine Ausstellung von Werken des am 6. Januar 1895 verstorbenen Geschichts- und Porträtmalers *Gustav Graef* im zweiten Corneliussaale zustande gebracht. Sie war, soviel wir hören, schon geplant und angeordnet worden, als der frühere „kommissarische“ Direktor noch in Amt und Würden war. Die neue Direktion hat sie also nur als Erbschaft übernehmen müssen. Der Katalog trägt trotzdem, vermutlich aus chronologischen Rücksichten, die Bezeichnung „Sonderausstellung Serie II. No. 1.“ Soviel ist also sicher, dass die Sonderausstellungen von Werken verstorbener Künstler in der Nationalgalerie auch unter der neuen Direktion fortgesetzt werden sollen. Ein gewiss dankenswertes Unternehmen, wenn nur die Räume dazu vorhanden wären! Entweder die Corneliussäle bleiben für Cornelius, oder man beschafft für die Kartons des Meisters eine andere Unterkunft! Aber sie etwa vier oder fünf Monate im Jahre lang mit allerhand Nachlasskram geringerer Künstler zu verdecken, ist ein unhaltbarer Zustand. Hoffentlich findet der neue Direktor einen Ausweg, der alle Parteien befriedigen wird, was in diesem Falle allerdings große Schwierigkeiten hat. — Die Ausstellung der Ölgemälde, Skizzen und Zeichnungen von Gustav Graef, die nur etwa 100 Nummern umfasst, trägt nicht viel dazu bei, das Andenken dieses Malers bei den Zeitgenossen wesentlich zu erhöhen. Seine Glanzzeit fällt in die Jahre von 1860—1880. Was er später geleistet hat, war im Bildnis nur ein schwacher Abglanz aus seiner glücklichsten Zeit (1870—75), in der Darstellung von Idealfiguren und Phantasiegebilden eine unglückliche Verirrung, unter der er schwer gelitten hat. Jetzt ist das Ärgernis mit ihm begraben, und man hält sich nur an seine Werke, von denen einige Bilder aus der Zeit der Erhebung Preussens im Jahre 1813 und einige Porträts hervorragender Generäle und Staatsmänner (Roon und Keudell) seinen Namen späteren Geschlechtern überliefern werden. Als Porträtmaler von Modedamen wird ihn vielleicht erst wieder eine späte Nachwelt, die nach historischen Dokumenten sucht, schätzen lernen.

Leipzig. — Die im Grassi-Museum ausgestellte Zinnsammlung des Herrn Regierungsrats Dr. Demiani in Leipzig wird voraussichtlich nur noch kurze Zeit im Kunstgewerbemuseum ausgestellt bleiben können, da eine neue Sonderausstellung zu erwarten ist.

Stuttgarter Kunstausstellung. Die von der Stuttgarter Kunstgenossenschaft ins Leben gerufene, unter dem Protektorat des Königs stehende internationale Kunstausstellung ist Vormittags halb 12 Uhr in Anwesenheit der Königsfamilie, hoher Würdenträger, zahlreicher Künstler und Kunstfreunde feierlich eröffnet worden. Sie bietet in beschränktem Rahmen einen interessanten Überblick über das moderne Kunstschaffen. Die verschiedenen Richtungen sind charakteristisch vertreten. Nicht nur die Kunststädte Deutschlands: München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, Weimar, sondern auch Wien, Venedig, Rom, Spanien, Holland, Belgien, Russland, England und Schottland sind mit bedeutenden Leistungen beteiligt. Die besten Namen sind vertreten. Das Arrangement ist außerordentlich geschmackvoll und glücklich. Die Ausstellungssäle sind reich dekorirt Ein behaglicher Restaurationsraum mit altdeutscher Ausstattung ist damit verbunden.

Im großen Treppenhaus des Berliner Kunstgewerbemuseums sind von der Firma J. C. Spinn & Co. in Berlin gemalte Glasfenster ausgestellt, die für die St. Jakobikirche in Lübeck bestimmt sind. Die Entwürfe zu diesen monumentalen Fenstern rühren von den Dekorationsmalern *Gathemann & Kellner* in Charlottenburg her und sind im Stile der deutschen Frührenaissance gehalten. Das mittlere Fenster zeigt Christus am Kreuz, die Seitenfenster haben vorwiegend ornamentalen Schmuck.

* *Die Frühjahrsausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Sezession“*, deren Eröffnung am 14. März stattfand, übertrifft ihre Vorgängerinnen bedeutend; abgesehen davon, dass die Münchener Künstlerschaft mit etwa 400 Werken vertreten ist, finden auch noch Einzelausstellungen berühmter Meister und eine Kollektivausstellung der holländischen und einer französischen Künstlergruppe statt Allen voran ist *Segantini* mit einer so reichen Kollektion seiner Werke vertreten, wie sie dem deutschen Publikum noch niemals gezeigt wurde. *Walter Crane* hat neben verschiedenen Bildern eine große Sammlung Zeichnungen, teils Illustrationen zu Märchen, Gedichten etc., teils kunstgewerbliche Entwürfe eingesandt. *Jan Toorop*, der holländische Symbolist, ist mit zwölf Werken, *Hans Thoma* mit mehreren Ölgemälden, sowie mit fünfzehn seiner neuesten hochpoetischen Steindrucke vertreten. Eine Sammlung von etwa 80 originellen, modernen, französischen, farbigen Lithographieen füllt ein eigenes Kabinett und wird hauptsächlich künstlerische Kreise interessiren durch die Art und Weise, wie die technischen Fortschritte dieses jüngsten Kunstzweiges vor das Auge geführt werden. Endlich sei noch erwähnt die Kollektion von 60 reizvollen Aquarellen der berühmtesten holländischen Meister, die mit den Werken Toorop's gleichfalls den Inhalt eines eigenen Saales bilden. Was die Vertretung der Münchener Kunst betrifft, so haben nicht nur die Mitglieder des Vereines, sondern auch die Anhänger der Sezession sich mit gediegenen Werken in erfreulicher Weise eingestellt.

VERMISCHTES.

Dresden, Ende Februar 1896. — In unserer letzten Korrespondenz konnten wir am Schluss berichten, dass in dem Ausstellungswesen des *Sächsischen Kunstvereins* eine erfreuliche Wendung zum Besseren eingetreten sei. In richtiger Erkenntnis der Thatsache, dass die gegenwärtig zur Verfügung stehenden größeren Räume nicht mehr hinreichend von den Arbeiten Dresdener Künstler gefüllt werden können, und dass gegenüber der Konkurrenz, die unsere beiden Kunsthandlungen von Arnold und Lichtenberg den Ausstellungen des Kunstvereins bereiten, eine erhöhte Aufmerksamkeit nötig ist, um das Interesse an den Vereinsbestrebungen zu erhalten, hat sich die Leitung des Kunstvereins entschlossen, mit dem Inhaber der Emil Richter'schen Kunsthandlung, Herrn *Holst*, einen Vertrag abzuschließen, nach dem Herr Holst sein Augenmerk auf alle sehenswerten, außerhalb Dresdens ausgestellten Kunstwerke zu richten und womöglich für ihre Ausstellung im Kunstverein zu sorgen hat. Dieser neuen Einrichtung verdanken wir es, dass das neue Jahr mit einer 216 Ölgemälde, Pastelle und Aquarelle umfassenden großen *holländischen* Ausstellung eröffnet werden konnte, zu der sich die beiden renommirten Künstlervereinigungen „Arti et amicitiae" im Amsterdam und „Pulchri studio" im Haag unter Leitung des Malers *J. H. Wysmuller* vereinigt hatten. Eine so große Sammlung holländischer Gemälde ist bis dahin in Dresden noch nicht zu sehen gewesen. Der Gesamteindruck, den man beim Betreten der Kunstvereinssäle hatte, war deshalb zunächst entschieden imponirend. Man fühlte sofort, dass man es hier mit einer in allen technischen Dingen hoch entwickelten und in ihren Zielen gefestigten Kunst zu thun habe, in der auch der schwächere und weniger begabte Künstler von der durchschnittlich hohen allgemeinen Leistungsfähigkeit getragen und gefördert wird. Bei näherem Zusehen jedoch bemerkte man bald, dass auch in der anscheinend so gleichwertigen holländischen Malerei beträchtliche Gradunterschiede hervortreten, und dass nicht wenige Bilder mit untergeschlüpft waren, die höchstens als mittelgute Marktware gelten können. Es zeigte sich, dass die Arbeiten der Amsterdamer Maler durch die Bank ein höheres Niveau einnahmen, als die ihrer Haager Kollegen, während in beiden Gruppen solche Gemälde vermisst wurden, aus denen man einen hervorstechenden persönlichen Zug, eine wirklich eigenartige künstlerische Persönlichkeit hätte herauslesen können. Am ehesten war das bei den Bildern *Theo de Bock's* der Fall, dessen große, dekorativ äußerst wirksame Landschaft, „die Schleuse" alle guten Eigenschaften der holländischen Malerei mit einer dem Künstler eigenen Frische der Auffassung und einer durchaus persönlichen Farbenfreudigkeit verbindet, die auch an seinen beiden kleineren Bildern: „Morgen" und „Abend" hervortrat. Bock's Arbeiten bildeten entschieden den Höhepunkt der ganzen Ausstellung, in der, wie das in der Regel bei den Holländern der Fall ist, überhaupt die Landschafter obenan standen. Unter ihnen begegnete uns neben vielen schon lang anerkannten Künstlern wie *Georg Poggenbeck*, *J. H. Wysmuller*, der durch vier verschiedene Mitglieder vertretenen Künstlerfamilie *Mesdag*, *W. Roelofs* und *P. Stortenbecker* eine Reihe bisher in Deutschland noch weniger bekannter Maler, unter denen wir hier nur *N. Bastert* („Landschaft mit Kühen", „Landschaft mit Mühle"), *A. L. Koster* („Die Tulpen- und Hyacinthenkultur bei Haarlem", „Das alte Krankenhaus in Haarlem", „die Stadt Maastricht und die Brücke über die Maas") und *F. Mondriaan* („Landschaft in Geldern", „Übles Wetter") nennen wollen. An der Spitze der Figurenmaler stand auch diesmal wieder *Josef Israels*. Er hatte zwei Gemälde beigesteuert, die „Netzflickerinnen", eine wirksame Schilderung eigenartiger holländischer Arbeitsverhältnisse, und die „Treue", ein fein gestimmtes, ziemlich dunkel gehaltenes Interieur, auf dem wir einen Hund als Beschirmer von zwei Kindern dargestellt finden, die ohne Schutz der Eltern in der ärmlichen Behausung zurückgeblieben sind. Ähnliche Interieurs, die bei den Holländern von jeher so beliebt waren, kehrten auch sonst noch wieder, doch konnten weder die Arbeiten von *B. J. Blomers* und *Alb. Neuhuys*, die ja als tüchtige Specialisten auf diesem Gebiete bekannt sind, befriedigen, da sie wohl Routine, aber auch nichts weiter als Routine verrieten. Ebensowenig war ein Fortschritt in den beiden Bildern Frl. *Therese Schwartze's* zu bemerken, im Gegenteil störte an ihrem großen Gemälde: „Lutherische Konfirmandinnen im Amsterdam" der Eindruck des absichtlichen Arrangements, obwohl die feine Charakterbeobachtung in den Gesichtszügen und in der Haltung der verschiedenen Mädchen das Bild als beachtenswert erscheinen ließ. Dagegen trat uns *N. van der Way* wiederum als ein ungewöhnlich geschickter Künstler entgegen und wusste sich uns aufs neue namentlich durch sein brillant gemaltes Aquarell: „Audienz im Kgl. Palast zu Amsterdam" bestens zu empfehlen. Die holländische Ausstellung wurde durch eine solche *Düsseldorfer* Gemälde abgelöst, von denen eine wenigstens numerisch überaus reiche Sammlung nach Dresden gebracht worden war. Höheren künstlerischen Wert aber besaßen unter den ausgestellten Arbeiten nur wenige, obwohl in technischer Beziehung kaum eine davon Anlass zu Ausstellungen gab. Die besten Leistungen gehörten auch hier wie bei den Holländern der Landschafts- und Marinemalerei an. Neben *Georg Oeder* und *Eugen Kampf*, die beide mit tüchtigen Werken vertreten waren, die aber keine neue Seite in dem Gesamtbild ihrer künstlerischen Individualität hervortreten ließen, interessirte uns in erster Linie *Louis Herzog*, ein jüngerer Künstler, der mit seiner „Heimkehr einer Schafherde", in der That eine persönliche Note anschlug und sich mit der Wiedergabe der leuchtenden Abendsonne über der dämmernden Erde als ein ebenso geschickter wie selbständiger Künstler vorteilhaft bei uns einführte. *Karl Becker's* große Marinen waren zum mindesten geschickt gemacht, doch konnte die bloße in ihnen an den Tag gelegte Geschicklichkeit einen tieferen künstlerischen Eindruck nicht hervorbringen. Unter den Figurenbildern erinnerte *Ernst Pfannschmidt's* „Predigt Christi in Bethanien" so sehr in der Ausführung und in der Komposition an die bekannte Manier *von Gebhardt's*, dass von einer eigenartigen Auffassung nicht die Rede sein konnte. Dagegen darf man *Theodor Rocholl's* „Waldrast" eines Kürassiers zu Pferde zu den besten Leistungen des mit Recht beliebten Soldatenmalers rechnen. Die Zahl der ausgestellten Bildnisse war nicht groß, doch werden sich die Besucher allgemein zu der liebenswürdigen Schilderung hingezogen gefühlt haben, die *Fred. Vezin* in dem Doppelbildnis: „Meine Frau und ich" von seinem häuslichen Glück gegeben hat. Kaum waren die Düsseldorfer Gemälde weiter gesendet worden, so stellte sich uns eine Anzahl *Münchener* Künstler mit einer Wanderausstellung vor, die dazu bestimmt ist, in möglichst vielen Städten möglichst viel Käufer anzulocken. Der Charakter der Marktware machte sich daher in der getroffenen Auswahl in besonders hohem Grade bemerkbar. Da die heute in München führenden Künstler ganz fehlten, war die Münchener Kunst in keiner Weise repräsentirt, während die Holländer und Düsseldorfer ihre Kollektionen wenigstens so zusammengestellt hatten, dass sich ein annähernd vollständiges Bild ihrer

durchschnittlichen Leistungsfähigkeit gewinnen ließ. Dem Münchener Unternehmen aber sah man es auf den ersten Blick an, wie sehr die Kunst heutzutage genötigt ist, nach Brot zu gehen. Noch bedauerlicher war es, zu bemerken, wie sehr sich einzelne Künstler, die man früher zu den leitenden Persönlichkeiten zu rechnen pflegte, unter dem Zwang der Verhältnisse vernachlässigt haben, so dass sie in einer besseren Ausstellung kaum mehr auftreten können. Wir denken dabei an *Hermann Kaulbach's* peinliche Rührscene: „Zwischen zwei Welten", an *Liezenmeyer's* Genrebild: „Vor dem Spiegel", an *Alex. Wagner's* großes Architekturbild: „Aus maurischer Zeit" und an die „Kreuzabnahme" von *Georg Papperitz*, die alle vier einen Rückgang gegenüber den früheren Leistungen dieser Künstler aufweisen, der wahrhaft betrübend erscheint. Hier kann nur noch von Handwerk, und zwar von ganz gewöhnlichem Handwerk, nicht mehr aber von Kunst die Rede sein, und man begreift angesichts dieser Proben wohl, warum die strebsamen Elemente der Münchener Künstlerschaft von einer Gemeinschaft mit diesen Auch-Malern nichts mehr wissen wollen. Glücklicherweise enthielt jedoch die Ausstellung eine Anzahl Proben, die einen weit besseren Begriff von der heutigen Münchener Malerei geben. Dazu gehörten die Landschaften *August Fink's*, *Karl Rettig's*, *August Leonhardi's* und *Karl Stuhlmüller's*, sowie die Tierbilder von *Anton Braith* und *Wilh. Frey*, während im Genrebild weder *Eduard Grützner*, noch *Friedrich Prölss* oder *Karl Raupp*, der jedesmal unglücklich ist, wenn er dramatisch sein will und seine Bilder mit überirdischen Gestalten ausschmückt, den völligen Niedergang der einst so blühenden Münchener Genremalerei novellistischer Art aufhalten können. Die Gegenwart hat für die Künstler andere Aufgaben bereit und geht über diejenigen zur Tagesordnung über, die sich aus den ausgefahrenen Geleisen nicht herauszufinden wissen. — Was geleistet werden kann, wenn sich modernes Empfinden und wirkliches Können mit einer scharf ausgeprägten Persönlichkeit verbinden, das konnte jeder mit eigenen Augen sehen, der während des Januars die *Raffaelli*-Ausstellung besuchte, durch deren Veranstaltung die *Ernst Arnold'sche* Kunsthandlung sich ein neues Verdienst um die Dresdener Kunstfreunde erworben hat. *Raffaelli* ist in der That ein Künstler, der trotz des Raffinements seiner Malweise und seinem bis zum Extrem reichenden Streben nach Charakteristik auch das blödeste Auge überzeugen muss, welche poetischen Wirkungen auf dem Wege der Hellmalerei und impressionistischer Technik erreicht werden können. Seine Darstellung malerischer Partieen aus den Pariser Straßen und Plätzen sind nicht nur das Werk eines eminent geschickten Malers, sondern üben, wie dies die Ansicht des Invaliden-Domes, der Nôtre-Dame-Kirche und des Madeleineplatzes beweisen, durch ihre helle sonnige Beleuchtung und das lichte Blau des Himmels einen unvergleichlichen Zauber auf jeden aus, der überhaupt für die Poesie des Lichtes empfänglich ist. Dabei weiß der Künstler, wie unser Menzel, mit wenigen, aber wohl berechneten Strichen seiner Schilderung des Pariser Straßentreibens den Eindruck des vollen, realen Lebens zu geben, obwohl er niemals so ins Einzelne geht, wie sein deutscher Rivale. Auch auf dem Gebiete der eigentlichen Landschaft kann er den Wettstreit mit den besten zeitgenössischen Meistern aufnehmen; das zeigt z. B. seine „Landstraße mit Pferden". Dagegen sind seine Porträts wegen ihrer offenbar übertriebenen Charakteristik weniger anziehend, und sein großes Figurenbild: „*Clemenceau* als Redner in einer Wahlversammlung" ist wohl dem Lokal entsprechend so dunkel gehalten, dass man den Apostel des Freilichtes in ihm kaum mehr wiedererkennt, während allerdings gerade in diesem Bilde sein Streben, charakteristische Typen zu schaffen, den höchsten Triumph feiert. Die Vielseitigkeit Raffaelli's ergiebt sich ferner aus seinen farbig gedruckten Radirungen und kolorirten Handzeichnungen, unter denen sich manches reizvolle und wegen seiner Eigenartigkeit interessante Blatt findet. Die farbigen Radirungen sind meistens mit fünf Kupferplatten gedruckt, die nach Herstellung von nur dreißig Abdrücken zerstört wurden. Auf diese Weise künstlich zu Seltenheiten gestempelt, verdienen sie trotz dieser Bizarrerie, die leider Mode zu werden droht, die Aufmerksamkeit aller derer, die sich für die Entwicklung des Farbendruckes interessiren. Am wenigsten haben uns die plastischen Arbeiten des Künstlers, seine Bronzen und Reliefs, befriedigt. Die beiden Bronzebüsten: „Herr und Madame Dennis" mögen wegen ihrer humoristisch-satirischen Auffassung unbeanstandet bleiben, aber die Reliefs, die als durchbrochene Arbeit ohne Hintergrund behandelt sind, schließlich aber doch bei der Aufstellung durch Aufspannen von Sammet einen Hintergrund erfordern, sind offenbare Verirrungen des Künstlers, den das Streben nach dem Neuen in diesem Falle zu Ungeheuerlichkeiten verführt hat. — Wenig Geschmack wussten wir auch den gleichzeitig ausgestellten allegorischen und mythologischen Bildern des Münchener Malers *W. Voltz* abzugewinnen. An ihnen zeigt sich der Einfluss *Böcklin's* nach seiner schlimmen Seite, so dass uns das alte Sprichwort: „quod licet Iovi, non licet bovi" unwillkürlich in Erinnerung kam und wir dem Künstler nur raten können, sich recht kräftig vom Geiste des modernen Naturalismus durchdringen zu lassen, statt sich von der Neigung zu symbolistischen Farbenduseleien den Kopf verrücken zu lassen. — Mit um so größerer Teilnahme nahmen wir die Fortschritte wahr, die *Paul Baum* in einer Reihe bei Arnold ausgestellter Ölgemälde und Handzeichnungen seit seinem Auftreten bei Lichtenberg vor einigen Jahren gemacht hat. Er ist in der Wahl seiner Motive immer noch etwas einseitig, geht aber doch nicht mehr bloß, wie früher, auf das Reizlose aus, sondern versteht es vielmehr, seinen Flachlandschaften, in denen jetzt das Wasser eine hervorragende Rolle spielt, durch die Einfügung von Bäumen und Buschwerk und durch die feine Behandlung der meist klaren Luft einen eigenen Reiz zu geben. Ein Beispiel dieser Art war seine Landschaft nach einem Motiv von der Warnow, während seine grüne Wiese, die mit massenhaften gelben Blumen bedeckt ist, in ihrer sonnigen Pracht ein Zugeständnis an die moderne Farbenfreudigkeit enthält, das in einem direkten Gegensatz zu seinen früheren Schöpfungen steht. Für Dresden haben seine leicht aquarellirten Zeichnungen von Dresdener Stadtbildern ein besonderes Interesse, da es ihm gelungen ist, in ihnen den altgewohnten Ansichten einen neuen Reiz abzugewinnen. Wir heben unter ihnen als äußerst gelungen hervor die Ansicht der Augustusbrücke mit ihrem wogenden Leben, die von der Elbe aus aufgenommen ist, einen Blick über das italienische Dörfchen nach der Frauenkirche und eine Ansicht der Neustadt bis zur Dreikönigskirche, alle drei technisch ebenso eigenartig behandelt wie malerisch gesehen. — Neben diesen Darbietungen der Arnold'schen Kunsthandlung blieben diejenigen des Lichtenberg'schen Salons weit zurück. Hier herrschte in letzter Zeit die Marktware zu sehr vor und erschien die Galanterie gegen mehr oder minder dilettantische Damen zuweit getrieben. Zu dieser wird man die amerikanische Bildhauerin *Cadwallador-Guild* allerdings nicht rechnen dürfen. Sie debütirte mit einer großen Anzahl von Büsten, unter denen diejenige *Hans Thoma's* und des Dr. *Henry Thode* durch ihre Ähnlichkeit und technische Vollendung angenehm auffielen, während die meisten übrigen Büsten,

die nach den gewählten Bezeichnungen, wie „Mutterlos“, „Enten“ etc. als Charakterstudien gedacht zu sein scheinen, zu wenig Charakterisches hatten und zu ungleichmäßig gearbeitet waren, um einen dauernden Eindruck zu hinterlassen. Endlich wurde Dresden bei Lichtenberg auch noch durch die infolge der angeblichen Ausgrabung von *Bach's* Schädel veranstalteten Bachausstellung beglückt und mit der auf Grund von *His'* gelehrten Untersuchungen angefertigten Bachbüste des Leipziger Bildhauers *Seffner* bekannt gemacht.

H. A. LIER.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. Am 26. und 28. März d. J. findet in *Köln* bei J. M. Herberle (H. Lempertz' Söhne) eine Versteigerung der Sammlungen des † Rentners Ludwig Bruchmann statt. Der übersichtliche Katalog weist 363 Nummern von hervorragenden Gemälden alter Meister der niederländischen und deutschen Schule (17 Nrn.), ferner Kupferstiche, darunter manche interessante Seltenheit, endlich Kunstgegenstände (Porzellane, Bronzen etc.) auf.

Dresden. Der Hofkunsthandlung *Ernst Arnold* ist ein Ölgemälde von Otto Lingner in einer O. L. Nr. 3 bezeichneten Kiste abhanden gekommen, vor dessen Ankauf gewarnt wird. Das Nähere erhellt aus dem untenstehenden Inserat.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 11/12.

Ernst Berger. Einladungskarten für Künstlerfeste einst und jetzt. — Hermann Riegel. Die Betrachtung der Kunstwerke. — Dr. Hans Schmidkunz. Der Dilettant. — Distichen von Arthur Fitger.

Gazette des Beaux-Arts. März 1896. Nr. 465.

Le Grenier (dernier article); von M. Edm. de Goncourt. — Les peintures italiennes de New-York et de Boston; von M. B. Berenson. — Isabelle d'Este et les artistes de son temps (5. article); von M. Charles Yriarte. — Le Musée de Bale (2. article); von M. Antony Valabrègue. — Jean Perréal (3. article); von M. R. de Maulde la Claviere. — Rose van Thieghem et ses filles; von M. A. R. — La maison des Vettii à Pompéi; von le vicomte A. d'Agiout

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 20. 26. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich vom 27. März bis 27. April d. J. zu Studienzwecken verreise, bitte ich alle Einsendungen während dieser Zeit direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte März. ***C. v. LÜTZOW.***

NEUE RAFFAEL-FORSCHUNGEN

Zur Raffael-Litteratur liegen zwei vortreffliche Arbeiten jüngerer Forscher vor, welche die Entwicklung des Meisters und sein Verhältnis zu den Schülern in neuer, überraschender Weise beleuchten.

Autor der ersten Schrift [1]) ist *Wilhelm Vöge* in Straßburg, dessen grundlegende Abhandlung zur Geschichte der mittelalterlichen Skulptur in Frankreich in der Kunstchronik unlängst nach Verdienst gewürdigt wurde. Der Verfasser geht auch in seiner Arbeit über Raffael von einem großen Meister der Skulptur aus, von Donatello, und schickt seinen Untersuchungen über dessen Einfluss auf Raffael die thatsächliche Bemerkung voraus, dass es uns überhaupt noch an jeder klaren Einsicht in das Verhältnis der älteren italienischen Plastik zur Kunst des klassischen Zeitalters mangelt.

Welch große Bedeutung in Wahrheit die Skulptur des Quattrocento und speziell die Kunst des Donatello für die italienischen Maler der Blütezeit und in erster Linie für Raffael hatte, das wird nun eben von Vöge mit eminentem Scharfsinn dargethan. Den Hauptgegenstand seiner Untersuchung bildet der Cyklus der Bronzereliefs von Donatello mit den Wunderthaten des heiligen Antonius im Santo zu Padua. [2]) Schon Rob. Vischer und Schmarsow haben vor Jahren auf einzelne Berührungspunkte zwischen den Werken Raffaels und diesen figurenreichen, lebensvollen Kompositionen hingewiesen. Das früheste von den Gemälden Raffaels, dessen Vorbild wir in einem Donatello'schen Relief erkennen können, ist die Madonna Tempi der Münchener Pinakothek. Unter den zahlreichen Kompositionen verwandter Erfindung (von Luca della Robbia, Mantegna, Fra Bartolommeo u. A.) steht keine dem Madonnenbilde Raffael's so nahe wie das kleine Tondo, welches auf dem Donatello'schen Relief mit der Geschichte vom Säugling und der Mutter im Santo zu Padua das Bogenfeld über der Mitte des Bildwerkes ziert. Aber weit wichtiger noch für die Erkenntnis der engen Beziehungen zwischen Raffael und den Paduaner Werken Donatello's sind die Stanzen. Sie enthalten eine ganze Reihe von Motiven, die entweder schlagend als direkte Entlehnungen oder als prächtig aufgegangene Blüten der von dem älteren Meister dargebotenen Keime sich erweisen. So ist z. B. die Gruppe der drei Figuren ganz rechts auf dem oberen Treppenabsatz der „Schule von Athen“ dem Donatello'schen Relief mit der wunderbaren Findung des Herzens nachgeschaffen und zwar einer Gruppe von Figuren, welche gleichfalls ganz zur Rechten der Komposition, nahe dem Rande derselben stehen. Ebenso bieten das „Incendio del Borgo“, die „Disputa“ und die „Anbetung des goldenen Kalbes“ in den Loggien frappante Übereinstimmungen dar mit einzelnen Figuren und Gruppen in dem genannten Paduaner Bildwerk und mit dem ebendaselbst befindlichen Relief des Eselswunders.

1) *Raffael* und *Donatello*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst. Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln. Straßburg, Heitz. 1896. 38 S. Fol.

2) Wir bemerken bei diesem Anlass, dass der Altar im Santo mit den Bronzen Donatello's kürzlich, unter der Leitung von Camillo Boito, wieder zusammengestellt worden ist. Photographieen davon machte Alinari. S. den Bericht darüber im Archivio stor. dell' arte 1895, Fasc. III.

Die Donatello'sche Komposition mit dem Wunder der Herzensfindung enthält den Keim zu der wunderbaren Gruppe der beiden Gestalten auf der Heliodorfreske, welche links den Sockel der Säule erstiegen haben, um von oben dem Vorgange zuzuschauen. In gleicher Weise sind andere Raffaelische Fresken in den Stanzen, z. B. die Schenkung des Konstantin, „ganz erfüllt von Donatellesken Lehnfiguren“. Also auch die entschieden von den Schülern ausgeführten Werke, zu denen die von Penni entworfene und gemalte Schenkung Konstantin's gehört.

Eine der schönsten Partieen der Vöge'schen Abhandlung besteht in dem Nachweis dessen, was Raffael Neues in seinem Vorbilde Donatello erblickt und deshalb in seine Kunst aufgenommen hat. Es war die dramatisch bewegte Masse! Bei den älteren Florentinern, von Masaccio bis auf Ghirlandajo, sehen wir die Haupthandlung von zahlreichen Zuschauern begleitet. Aber diese Figuren „schreiten etwa wie ein antiker Chor dahin“; es sind konventionelle Statisten. Bei Donatello gerät diese Masse in Fluss, „er lässt das Volk hineinströmen in die Versammlung“. Das war es, was Raffael als den bahnbrechenden Fortschritt des großen Realisten erkannte, und worauf er zurückgriff, wenn er Ähnliches wie jener darzustellen hatte. Dass dabei stets jener entzückende Schöpfungsprozess, der das Walten des Genius kennzeichnet, auch in der Umgestaltung des fremden Vorbildes leuchtend zu Tage tritt, braucht nur angedeutet zu werden. Wir erkennen in der Aufnahme der Vorbilder „gleichsam nur die unteren sichtbaren Sprossen einer Leiter, deren obere uns in himmlischem Glanze verschwinden.“

Der Autor sucht darzuthun, dass Raffael die Reliefs in Padua selbst und zwar bei einem von Florenz aus etwa 1506 dort gemachten Besuche studirt und nach ihnen gezeichnet hat. Eine dieser eilig hingeworfenen, geistvollen Skizzen erkennt er in dem Blatte der Uffizien, Nr. 1454, Rahmen 273, welches auf Taf. I der Vögeschen Publikation reproduzirt ist. Man mag ihm in dieser Hinsicht beipflichten oder nicht, man mag über den Weg, den Raffael eingeschlagen hat, um sich die Donatelloschen Kompositionen einzuprägen, so oder so denken: die Thatsache steht von nun an fest, dass Donatello an einem der entscheidendsten Punkte von Raffael's Entwicklung, nämlich bei der Begründung des dramatischen Stils seiner römischen Fresken, tief in das Wesen der Kunst des Urbinaten eingegriffen hat. —

An der Stelle, wo von der Teilnahme der Schüler Raffaels an diesem geistigen Zusammenhange mit Donatello die Rede ist, gedenkt Vöge der trefflichen Abhandlung *Hermann Dollmayr's* in Wien, welche für unser Urteil über die Stellung und Bedeutung der Werkstattgenossen Raffael's grundlegende Wichtigkeit beanspruchen darf.[1]) Dollmayr beseitigt darin den „vagen Begriff der Schule“ und lässt an deren Stelle bestimmte künstlerische Persönlichkeiten treten, deren Wesen und Ausdrucksweise sich ziemlich scharf trennen und namentlich von der Kunst ihres Meisters unterscheiden lässt.

Es waren deren lange nicht so viele, wie man früher angenommen hat. Wenigstens kann in den ersten Jahren von Raffael's römischem Aufenthalt von einer „Einrichtung seiner Werkstätte auf großem Fuße“ nicht die Rede sein. Damals waren es ausschließlich *Giovan Francesco Penni* und *Giulio Romano,* welche ihm zur Seite standen. Sie sind überhaupt als seine einzigen „Schüler im vollsten Sinne des Wortes“ zu betrachten, als „die beiden Lieblinge, denen er zeitlebens seine innigste Zuneigung schenkte“.

Erst in den Tagen, „wo man mit den Vorbereitungen zu den Loggien begann“, sah sich Raffael veranlasst, den Kreis der Werkstattgenossen zu erweitern. Neben Giulio Romano und Penni trat als gleichgestellter Mitarbeiter *Giovanni da Udine,* „und diesem unterstanden wieder eine Anzahl Gehilfen: *Perino del Vaga*, *Pellegrino da Modena, Vincenzio da San Gimignano* und, wenn man will, *Polidoro da Caravaggio*“. In der Zeit nach den Loggien verringerte sich die Gehilfenschar bald um den Einen oder Anderen.

Die beiden eigentlichen Schüler haben übrigens, nach Dollmayr's Untersuchungen, an den früheren Arbeiten Raffael's auch nur einen sehr geringen Anteil. Dollmayr will nicht daran glauben, dass die fremde Hand, die sich in der „Grablegung“ der Galerie Borghese und in den Federzeichnungen dazu erkennen lässt, auf die Mitwirkung von Gehilfen deute. Das darin Anstößige, meint er, wird wohl eher in späteren Überarbeitungen seinen Grund haben. Von Penni ist es gestattet anzunehmen, dass er schon in Florenz als „Fattore“ (Malerbursche) in Raffael's Werkstätte getreten ist. Er behielt, als erster Genosse desselben, den Namen des Fattore sein Leben lang. Dass er aber bei den Fresken der ersten beiden Stanzen selbstthätig für wichtigere Dinge mit beteiligt gewesen sei, ist nicht nachzuweisen. Dasselbe gilt von Giulio Romano. „Alles, — sagt Dollmayr in Bezug auf die zwei ersten Stanzen — was wir einigermaßen anzunehmen berechtigt sind, ist, dass Penni und Giulio Romano Dienste am untergeordneten Beiwerke, an der Architektur und an den Ornamenten geleistet haben“. — Sichtbar wird die Thätigkeit eines Schülers allein bei der „Vertreibung des Attila“ — und zwar in der Landschaft. Diese trägt alle charakteristischen Züge der Art des Penni. An Giovanni da Udine, den man früher gewöhnlich nannte, ist nicht zu denken. — Mit der dritten Stanze wird die Sache anders: da wurde die Hilfe der Schüler in größerem Umfange herangezogen. Die Gehilfen arbeiteten nach Skizzen und Studien, die ihnen der Meister zur Ver-

1) Raffael's Werkstätte. Sep.-Abdr. aus dem XVI. Bande des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses“. Wien, 1895. 133 S. Fol. mit 14 Tafeln.

fügung stellte. Auf diese Weise entstand der „Burgbrand“, im Wesentlichen durch das Zusammenarbeiten Raffael's mit Penni.

Wie bedeutend sich der Umfang des Anteils der Schüler an den Arbeiten Raffael's gestaltet hat, wird nun von Dollmayr im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung dargethan. Als gemeinsames Werk des Penni und Giulio Romano stellt sich z B. die Madonna Franz des Ersten im Louvre heraus, als Werke des Penni allein die Madonna dell' Impannata im Palazzo Pitti, der Johannes der Täufer in den Uffizien, die Vierge au Diadème im Louvre, die Madonna von Monteluce im Vatikan u. a. Einen viel weiteren Kreis, als man früher dachte, beschreiben die Arbeiten der Schüler an den späteren Fresken der römischen Zeit Raffael's, den Loggien, der Farnesina und an den Teppichen. — Wir müssen uns mit diesen Hinweisen begnügen und begrüßen Dollmayr's Forschungen neben denen Vöge's nochmals als mustergiltige und fruchtbringende Beiträge zur Kunstgeschichte der Blütezeit Italiens. *C. v. L.*

PARISER GEMÄLDEFABRIKEN.

Unter diesem Titel bringen die „Münchener Neuesten Nachrichten“ v. 12. Febr. eine Pariser Korrespondenz, die wir als Beitrag zur Charakteristik des modernen Kunsthandels reproduziren. Der Korrespondent schreibt:

Nicht genug, dass in Paris an die 20,000 Maler und Malerinnen mit Kunst und Fleiß, Kummer und Öl jährlich einige hunderttausend Bilder produziren, die mehr oder weniger Anspruch auf Kunstwert haben und allenfalls in „Salons“, Kunstvereinen und anderen Ausstellungen figuriren können, giebt es hier noch besondere Fabriken, wo Ölgemälde dutzend- und grossweise angefertigt werden, Fabriken mit wirklicher „Handarbeit“, bei denen sogar viele vormals hoffnungsvolle Schüler der Akademie ihr Brod finden. Bekannt war das schon lange. Neuerdings aber hat ein kleiner Vorfall die öffentliche Aufmerksamkeit wieder auf jene Werkstätten gelenkt und ihnen eine unwillkommene Reklame gemacht, — unwillkommen insofern, als ihre Besitzer doch mehr oder weniger auf die Dummheit und Geschmacklosigkeit des Publikums spekuliren und es deshalb lieber hätten, wenn ihre Verdienste im Stillen blieben.

In Nantes sollte dieser Tage eine öffentliche Versteigerung von Gemälden stattfinden. Der Kunstverein der Stadt ließ jedoch dem Auktionator die Auktion in aller Form durch den Gerichtsvollzieher verbieten. Er stützte sich hierbei auf ein Gesetz vom Jahre 1841, das die öffentliche Versteigerung neuer Waren untersagt Der Auktionator wandte sich zum Schutz seines Gewerbes an den Vorstand seiner Korporation, die ihrerseits die Sache gerichtlich zum Austrag bringen und nötigenfalls bis in die höchsten Instanzen gehen will Von Wichtigkeit ist die Entscheidung besonders für eine gewisse Art von Gemäldehandel, der in Paris, im „Hôtel des Ventes“, seinen Hauptsitz hat. Es ist dies eben das Geschäft der erwähnten Gemäldefabrikanten en gros.

Steigt man die Treppe des Pariser Auktionshauses hinan, so kommt man im Zwischenstock links in den Saal 21, der an jedem Nachmittag dicht gestopft voll Käufer ist. Dort werden eingerahmte Gemälde versteigert und gehen zu Preisen ab, die scheinbar nicht einmal den Wert des Rahmens erreichen. Ein Tierstück, eine Landschaft oder auch ein Stillleben in Öl, 33 auf 40 oder 25 auf 30 Centimeter groß, kauft man in „Goldrahmen“ für 5 Frcs., größere Figurenbilder für 10—12 Frcs. Die Bilder sehen auf den ersten Blick nicht übel aus. Sie haben flotten Pinselstrich und imponiren dem ungeübten Auge des Durchschnittskäufers. Hunderte von Leuten, die einen Blick in den Saal werfen und die Billigkeit der Ware bemerken, lassen sich fangen und sagen sich, selbst wenn sie an dem Kunstwert der Bilder zweifeln: „5 Frcs. ist wenigstens der Rahmen wert“. In der That ist er es aber nicht wert, und es lässt sich nachweisen, dass die Verkäufer noch einen guten Schnitt machen.

Die Fabrikanten wohnen größtenteils in der Gegend der Rue des Petites Écuries, bei den Boulevards, einige auch auf dem linken Seineufer in der Nähe der Weinhallen. Die Rahmen lassen sie von Lehrlingen, die nur 25 Centimes für die Stunde bekommen, aus Leisten anfertigen, die modellirt zu billigem Preis aus Norwegen bezogen und mit sogenanntem halbfeinem Gold, d. h. mit schlechter Bronze „vergoldet“ werden. Zur Herstellung der Gemälde haben sie ein Personal verkommener Maler, die auf dem Speicher arbeiten. Jeder pinselt sein Dutzend auf einmal nach gleichem Muster: Landschaft mit Bach und Haus, Blumenstück oder Stillleben. Mit dem Pinsel voll Farbe geht er von einer Leinwand zur andern und streicht das Nötige auf. Ist das Dutzend fertig, so bekommt er als Lohn 3 Frcs. 60 Centimes = 30 Centimes fürs Stück und dafür hat er noch die Farbe zu liefern! Welcher Qualität diese Farben sind, kann man sich denken. Figurenbilder werden nur in größerem Format hergestellt. Für das Gemälde von 1 Meter auf 81 Centimeter bekommt der Maler 4 Frcs.

Sehen wir, was bei dem Geschäft herausspringt! Bei einem Bild von 25 auf 30 Centimeter kostet die Leinewand aufgespannt 50 Centimes, der Rahmen 3 Frcs., die Malerei 30 Centimes, das Ganze 3 Frcs. 80 Centimes. Zu 5 Frcs. wird es im Durchschnitt verkauft, macht 1 Frcs. 20 Centimes Reingewinn. Die Gemälde kommen in vollen Ladungen von Möbelwagen im Hôtel des Ventes an und gehen ab wie die warmen Semmeln. Schwunghaft wird auch der Export betrieben. Ganze Eisenbahnwagen voll von den bewussten „Kunstwerken“ fahren nach Havre, Nantes und Marseille, wo die Waren nach Amerika und Australien eingeschifft werden. Es giebt eben in aller Welt geschmackloses Publikum genug, um dergleichen Schund an den Mann zu bringen.

Seit einiger Zeit veranstalteten die Fabrikanten auch Versteigerungen nach Pariser Art in den Provinzialstädten. Der Kunstverein von Nantes hat ihnen hierbei eben vorläufig das Handwerk gelegt. Gespannt ist man nun auf die gerichtliche Entscheidung der Streitfrage. Wird das Gesetz von 1841 in seinem vollen Umfang angewendet, so verlieren die Kunst-Schmierfinken ihre beste Gelegenheit, dem Publikum ihr Machwerk aufzuhängen. Unter allen Umständen ist es aber schon gut, dass das Aufsehen, das der Prozess erregt, den thörichten Käufern die Augen öffnet und sie über den Unwert der feilgebotenen Ware aufklärt. Die Gemäldefabrikanten hätten es jedenfalls vorgezogen, wie die Veilchen im Verborgenen zu blühen.

BÜCHERSCHAU.

H. A. L. *Julius Schnorr's Tagebücher.* Im vierten Jahrgange der von dem Verein für die Geschichte Dresdens herausgegebenen „Dresdener Geschichtsblätter" (Dresden, Wilhelm Baensch 1895. 4⁰.) hat Prof. Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld angefangen, Auszüge aus den Tagebüchern seines Vaters, des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, zu veröffentlichen, auf die wir hierdurch aufmerksam machen wollen, da sie nicht nur willkommenes Material für eine künftige, eingehendere Biographie des Künstlers selbst beibringen, sondern auch für die speziellere Dresdener Kunstgeschichte um die Mitte unseres Jahrhunderts von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit sind. Schnorr's Aufzeichnungen beginnen mit dem Mai des Jahres 1849 und reichen, wenn auch nicht lückenlos, bis zum Jahre 1861. In dem bisher mitgeteilten Bruchstücke — eine Fortsetzung ist, wie wir hören, beabsichtigt — interessirt zunächst allgemein die Schilderung der Gefahren, welche die Dresdener Galerie, die damals noch in dem heutigen Johanneum untergebracht war, während des Dresdener Maiaufstandes bedrohten. Sodann tritt ganz ungesucht der wesentliche Anteil hervor, den Schnorr als Galeriedirektor an der Überführung und Neuaufstellung der Galerie in dem von Semper errichteten Museumsbau gehabt hat, der aber bisher bei der Erzählung und Würdigung seiner Dresdener Periode noch nie hinreichend berücksichtigt worden ist. Auch an der Leitung der Geschäfte des sächsischen Kunstvereins war Schnorr in jenen Jahren viel lebhafter beteiligt, als man bisher geglaubt hat. Seine Hauptbeschäftigung bildete allerdings damals die Vorbereitung seines großen Bibelwerkes, über dessen Ursprung, Wachsen und Werden die Tagebuchaufzeichnungen wertvolles Quellenmaterial enthalten. Für bedeutsam erachten wir auch die Angaben, die sich auf Schnorr's Stellung zu dem durch *Kaulbach's* bekannten Freskencyklus an der neuen Pinakothek entfachten Streit über die Bedeutung der älteren Münchener Kunst beziehen. Es wäre zu wünschen, dass sie in dem noch ausstehenden zweiten Bande der *Müller*'schen Kaulbachbiographie Verwendung finden möchten. Im übrigen verweisen wir auf die zahlreichen Urteile, die Schnorr über den Charakter und die Leistungen so mancher seiner Kollegen in der Kunst niedergeschrieben hat. Bei der großen Milde seines Wesens und seiner seltenen Bescheidenheit sind sie gewiss als beachtenswert anzuerkennen, und wo er sich einmal zu einem scharfen Ausspruch veranlasst sieht, wie in der Charakteristik Quandt's, ist seine Meinung ohne Zweifel nicht leichter Hand abzuweisen. Was er über die bekannten belgischen Bilder von Gallait sagt, trifft den Nagel auf den Kopf, und staunend liest man bei der Besprechung eines Bildes von Bary, das an das Bibelwort: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid" anknüpft, die Worte: „Diese Figuren sind im Gewande der Neuzeit, und das ist recht. Christus ist nicht bloß für die vergangenen Geschlechter, sondern auch für uns." Äußerst wohlthuend berührt endlich der Zug schlichter Frömmigkeit und wahrer Vaterlandsliebe, der das Ganze durchdringt, und der sich mit der entschieden liberalen Auffassung des Künstlers in politischen Dingen wohl verträgt.

* Unter dem Titel *„Das Museum"* giebt *W. Spemann* (Stuttgart und Berlin) im Verein mit einer Anzahl namhafter Kunstgelehrten ein Lieferungswerk heraus, das den Gedanken des „Klassischen Bilderschatzes" von Bruckmann in verbesserter und bereicherter Form variirt. Das Werk soll die Meisterwerke der Malerei und Plastik von den Zeiten der Antike bis zur Gegenwart in photomechanischen Reproduktionen zu mäßigem Preise veranschaulichen und den Beschauer zugleich durch kurze Texte kunstgeschichtlichen und ästhetischen Inhalts in deren Verständnis einführen. Als Proben liegen im ersten Heft u. a. Dürer's Holzschuher, Holbein's Darmstädter Madonna, Michelangelo's Moses, Giorgione's Madonna von Castelfranco und andere bekannte und häufig reproduzirte Prachtstücke alter Kunst zumeist in gelungenen Phototypieen vor, in deren Gesellschaft sich der etwas flau herausgekommene Tiroler Landsturm von Defregger seltsam genug ausnimmt. In der Folge wird eine sorglichere Wahl und Mischung seltener Werke mit altbekannten dem Unternehmen zu statten kommen. Hinsichtlich der litterarischen Mitarbeiter können wir nicht umhin, unserer Befriedigung darüber Ausdruck zu geben, dass manche ernsthafte Vertreter der Kunstwissenschaft, die noch vor kurzem den wunderlichen Bocksprüngen des „Pan" beifällig zuschauten, hier nun glücklich zu der Propaganda der bewährten alten Kunst zurückgekehrt sind. Für das nächste Heft des „Museums" wird u. a. als erste Antike der schöne weibliche Kopf aus Pergamon in Berlin angekündigt. Es sollen pro Jahr 20 Lieferungen (à 1 M.) erscheinen. Die Ausstattung in Druck, Papier und Umschlag zeigt die von dem Verleger stets bewährte Eleganz.

NEKROLOGE.

Am 3. März starb in *Wien* Ferdinand Ritter *von Kirschner*, der Vollender der Burgfassade gegen den Michaelsplatz. 1821 in Wien geboren, erhielt er 1845 den grossen Kaiserpreis an der Akademie der bildenden Künste, deren wirkliches Mitglied er war. Von ihm rührt auch der Entwurf zum Sarkophage des Kronprinzen Rudolf her. —:—

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *München.* — Der hiesige Magistrat hat unter den schon seit einigen Jahren hier wohnenden Künstlern einen öffentlichen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Ausmalung des Kuppelgewölbes der Einsegnungs-Rotunde im neuen Leichenhause des östlichen Friedhofes ausgeschrieben und den 1. Juli 1896 als Ablieferungstermin bestimmt. Die Bemalung soll sich dem in altchristlicher Architektur hergestellten Neubaue harmonisch anschließen und werden unter Berücksichtigung des Zweckes, dass der Raum zur Versammlung der Leidtragenden bei der Einsegnung der Leichen dient, hervorragende Momente des christlichen Glaubens darzustellen beabsichtigt. Als Gesamtkosten für die Bemalung der Kuppel einschließlich aller

Vorarbeiten ist die Verwendung von 25 000 M. von der Münchener Stadtgemeinde in Aussicht genommen und sollen nur die Fresko- oder Mineralmalerei, oder das stereochromische Verfahren bei der Ausführung in Frage kommen. Unter den neun Preisrichtern befinden sich sieben Maler: Akademie-Direktor Ludwig von Löfftz, die Professoren Friedrich August von Kaulbach, Rudolf Seitz, Ludwig Herterich, Paul Höcker, August Spieß und Alexander Wagner, sowie die beiden Architekten Josef Bühlmann und Adolf Schwiening; es sind vier Preise im Betrage von 1000 M., 500 M., 300 M. und 200 M. festgesetzt.

DENKMÄLER.

⊙ *Die Ausschmückung der Siegesallee in Berlin* mit den Statuen brandenburgisch-preussischer Herrscher ist nunmehr definitiv geregelt worden, nachdem am 16. März in Gegenwart des Kaisers eine Probe mit einem gemalten Koulissenmodell gemacht worden ist. Das Koulissenmodell gab alle Teile der Anlage, die umgebende Hecke, die halbkreisförmige Bank, das Standbild und die Büsten in den geplanten Größenverhältnissen wieder. Danach wird jede Gruppe an der Straßenfront etwa 8 m breit, jedes Standbild ungefähr 2,50 m hoch und jede der Büsten etwas über lebensgroß sein. Zunächst sind die vier ersten Markgrafen aus dem Hause Ballenstedt in Auftrag gegeben worden, und zwar an die Bildhauer Schott, Unger, Uphues und Boese. Sie sollen in einem Jahre fertig werden und dann jährlich vier weitere folgen, so dass der ganze Schmuck, der aus 32 Gruppen bestehen soll, ich acht Jahren vollendet sein wird. Die Gestaltung der Architektur ist dem Architekten Halmhuber übertragen worden. Die Ausführung wird nicht, wie ursprünglich beabsichtigt war, in tiroler, sondern in carrarischem Marmor erfolgen.

=tt. *München.* Das vom Berliner Bildhauer Emil Hundrieser modellirte Reiterstandbild für das Kaiser Wilhem I.-Denkmal auf dem Kyffhäuser wurde durch die hiesige Hof-Kunstanstalt von Heinrich Seitz in Kupfer getrieben und erforderte bei unausgesetzter Beschäftigung von 25—30 Gehilfen $1^1/_4$ Jahr; das jetzt vollendete Werke erreicht $9^1/_2$ m Höhe. Eine weitere Figur zum Kyffhäuser-Denkmal stellt die Geschichte als sitzende Frauengestalt in kriegerischer Tracht dar; dieselbe wurde vom hiesigen Kupferschmiedmeister Kiene nach Hundrieser's Modelle in Kupfer getrieben und erreicht eine Höhe von 5,60 m. Beide Kolossal-Bildwerke werden vor dem bereits vollendeten 65 m hohen Steinturme aufgestellt und das ganze Denkmal, welches die deutschen Landes-Krieger-Verbände Kaiser Wilhelm I. errichten, am 18. Juni dieses Jahres zur feierlichen Enthüllung gelangen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

München. — Professor *Albert Keller* führte auf dem Gebiete der intimen kleinen Ausstellungen eine Neuerung dadurch ein, dass er sein Atelier einige Tage allen „Freunden seiner Kunst" öffnete. Diese Art der Ausstellung ist wohl eine der glücklichst gewählten, die es überhaupt geben kann. Nicht allein, dass alle neben den neuen für die Öffentlichkeit bestimmten Sachen auch all die älteren und ältesten Skizzen und intimen Aufzeichnungen, die wohl eine jede Malerwerkstätte beherbergt, bewundern konnten; schon der Arbeitsraum selber konzentrirt das Interesse und das Verständnis für die Geistessphäre des Künstlers viel besser, als die bestorganisirte Ausstellung. — Eine neue Charakteristik des Meisters geben zu wollen, käme fast einer Kränkung desselben gleich. Es sei genug, gesagt zu haben, dass all die bekleideten und nackten Frauengestalten echte Werke seiner Hand sind, die sein bewundernswertes malerisches Können von neuem darlegen. Und doch thut es einem fast leid, dass Keller die phantastische Märchenstimmung, die in manchen alten Skizzen von der Wand leuchtet, so ganz verlassen hat, besonders da er in ihnen schon ganz auf der Basis seiner heutigen modernen Anschauungen steht. — Im *Kunstverein* fand kürzlich die Ausstellung der zur Verlosung angekauften Bilder statt. Obwohl nun gar nicht zu leugnen ist, dass bei diesen eine stattliche Anzahl wirklich guter Leistungen war, so macht doch das Ganze noch keinen, große Hoffnungen erweckenden Eindruck. Möchte doch dort endlich einmal das Ende der breiten Bettelsuppen herankommen und der Verein seinem Namen gerecht werden! Vereinzelte Anzeichen der Besserung sind ja vorhanden. Neulich war eine ganz vorzügliche Kollektivausstellung des Münchener Radirvereins aufgestellt, der mit seinen rein künstlerischen Leistungen den großen Saal füllte und klar zeigte, mit welch regem Interesse sich die gesamte jüngere Künstlerschaft den Problemen der zeichnenden Künste zuwendet. Leider ist es hier nicht möglich, länger bei den Einzelleistungen zu verweilen; nur eines Künstlers möchte ich Erwähnung thun, der sich kurz vorher auch durch eine besondere Kollektivausstellung hervorgethan: *H. Urban.* Ein jeder, der an künstlerischen Fortschritten seine ehrliche Freude hat, muss sie vor Urban's Arbeiten empfinden. Bis noch vor kurzem stark in einer schwächlichen Nachempfindung Böcklins befangen, zeigt er sich hier so auf eine persönliche Note abgeklärt, dass von einer Unselbständigkeit nicht mehr die Rede sein kann und er sich nur noch soweit im Banne des großen Schweizers zeigt, als die gesamte moderne Kunst unter jenem Zeichen steht. Solange es sich nur um eine gemalte Phrase handelt, ist es ganz am Platz, über solche Äußerungen zum folgenden überzugehen, nicht aber da, wo jemand gesagt hat, was ihm ums Herz war. Und dies letztere war hier bei Urban zweifelsohne der Fall. — Noch eine andere Kollektivausstellung war sehr interessant: die des verstorbenen älteren *Bennewitz von Loefen.* Man sah hier vor den ausgestellten Skizzen mit Erstaunen, welch feiner Landschafter es gewesen, den man in seinen Bildern nur als Vertreter einer absterbenden Epoche gekannt. Hier in den Naturstudien, wo er nicht durch die Brille bekannter Komponirregeln gesehen, entwickelt er eine Feinheit und Intimität des Tons, der in ihm einen beachtenswerten Vorläufer des Modernen erkennen läßt. — Ein „Ereignis" für München war die Gründung der *Hirth*'schen *„Jugend"*. Sie sollte ein Tummelplatz aller jungen Kräfte werden und nur der, der nicht das Programm gelesen, konnte ein stilles, geklärtes Blatt erwarten. Die „Jugend" sollte aber eben ein Organ für das viele Gute, aber Ungeklärte werden, und da die meisten Familienzeitschriften nur das Schlechte, dem nie eine Abklärung blüht, zu bringen pflegen, war das Programm wahrhaftig nicht so schlecht. Trotzdem blieben die ersten Hefte hinter den Erwartungen zurück, und ein gewisser Teil der Münchener fiel mit einer Art Heißhunger lästernd über das Blatt her. Nun aber zeigt sich von Nummer zu Nummer mehr, was dasselbe eigentlich will, und da wäre es doch schon böser Wille, wollte man nicht anerkennen, dass hier etwas sehr Beachtenswertes entsteht, das sich gewiss den anderen hochbedeutenden Schöpfungen Hirth's würdig anreihen wird. Jugend hat keine Tugend, und wenn man hie und da eine Zeichnung lieber missen wollte, so ist das doch kein Grund, ein Unternehmen, das aus rein künstlerischen Gesichtspunkten geleitet wird und den geschäftlichen Interessen zu Lieb nie dem Moloch Publikum opfert, nicht mit Anerkennung zu begrüßen. *SCH.—NBG.*

Die *Theodor Graf'sche Sammlung antiker Porträts* hat kürzlich in Wien, I. Kolowratring Nr. 7, ihre permanente Aufstellung gefunden. Die hier ausgestellten hellenistischen Porträts von Männern und Frauen, die in der Zeit um Christi Geburt in Ägypten lebten, wurden im Winter 1887/88 von Arabern in der Nekropole des alten Kerke, unweit des arabischen Dorfes El-Rubaijat, in Mittel-Ägypten aufgefunden. Ursprünglich auf den Mumien der Betreffenden an der Stelle des Gesichtes, wie die hier gleichfalls zu sehende Mumie eines jungen Mädchens, Katalog-Nummer 94, zeigt, befestigt, verdanken wir ihre Erhaltung dem trockenen Wüstensande, der diese zweifellos schon im Altertume zerstörten Mausoleen und mit ihnen die für die Gräberschänder wertlosen, für uns aber so kostbaren Porträts bedeckte und sie vor der zerstörenden Einwirkung von Luft, Licht und Feuchtigkeit bewahrte. Hat uns der Wüstensand ja auch die so leicht zerstörbaren Papyrus-Rollen mit ihren feinen Schriftzügen, sowie zarte Gewebe in Byssus, Seide und Wolle mit vollständigen Ornamenten und leuchtenden Farben erhalten. Wie vollständig dies geschah, beweisen die mitausgestellten, in Gobelintechnik ausgeführten fünf Ornamente von Mumientüchern, von denen drei, die Jahreszeiten Frühling, Sommer und Herbst darstellend, noch in vorchristlicher Zeit entstanden sein dürften. Näheres über den wichtigen Fund und die enkaustische Maltechnik der alten Griechen, in der die Mehrzahl dieser Porträts ausgeführt ist, findet man im Katalog dieser Sammlung, sowie in der diese Denkmälergruppe sehr eingehend behandelnden Schrift von Georg Ebers, „Die hellenistischen Porträts aus dem Faijûm“. Auch die „Zeitschrift“ hat vor mehreren Jahren ausführlich über den Fund berichtet. Die mitausgestellten, in Balansurah, Ober-Ägypten, ausgegrabenen vielfarbig bemalten griechisch-römischen Porträtbüsten und Masken, die ebenfalls den Mumien der Verstorbenen, die sie darstellen, mit ins Grab gegeben waren, schließen sich eng an die Gruppe der gemalten Tafelbilder an, und es sind uns wohl in manchen von ihnen die Züge von Menschen in getreuer Wiedergabe erhalten geblieben, die sich in den ersten Jahrhunderten nach Christus unter dem Himmel Ägyptens des Daseins freuten. Ein ganz besonderes Interesse erregen die verschiedenartigen Haartrachten dieser vornehmen Griechinnen und Römerinnen. Einzelne der Bilder und Masken sind in letzter Zeit in verschiedene Museen übergegangen. Der Katalog bietet auch darüber die näheren Nachweise.

Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast. Die Architekten haben beschlossen, auch in diesem Jahre von der Wahl einer eigenen Jury abzusehen und die Architekturabteilung in Wegfall kommen zu lassen. Dagegen wurde für 1897 aus Anlass der VII. großen Internationalen Kunstausstellung eine umfangreiche und allgemeine Beteiligung der Baukunst ins Auge gefasst.

Wien. — In den durch eine Überfülle besonders künstlerischer Erscheinungen seit längerer Zeit kaum hervorragenden Räumen des „*Österreichischen Kunstvereins*“ hat der bekannte Hoftheatermaler *Hermann Burghart* eine größere Folge von Märchen-, Sagen- und Scenen-Bildern zur Ausstellung gebracht, welche ein gewisses Interesse beanspruchen dürfen. Es würde der Kollektion zum Vorteil gereicht haben, wenn die aquarellirten Naturskizzen und Studien nicht mit ausgestellt worden wären, denn in diesen zeigt Burghart eine unsichere, tastende Hand, die nicht gewohnt ist, direkt vor der Natur zu arbeiten. Der Dekorationsmaler ist selten ein guter Realist und Staffeleibildmaler und hat es auch kaum nöthig; der Theatermaler berechnet alles auf die Wirkung vor den Koulissen und braucht daher auch nicht der Natur hinter die Koulissen zu gucken. Wer das beansprucht, verkennt die Aufgaben und Wirkungen der Scenenmalerei und ihre von selbst gezogenen, natürlichen Schranken. In den Kompositionen für Scenenbilder, wie zur „Walküre“, „Merlin“ u. dgl., ist ein heroischer Ton gut angeschlagen, mit dem Hauptaccent auf der Landschaft, während die Figuren nebensächlich gehalten sein dürften und daher nur der grösseren Anschaulichkeit wegen, ohne Vertiefung, aber nicht aus der Stimmung fallend, eingesetzt sind. Wenn auch die Genialität dieser Kompositionen manchmal etwas „fadenscheinig“ genannt werden muss, so lässt sich zu ihrer Rechtfertigung sagen, dass sie für den Rahmen der Bühne berechnet sind und von diesem Gesichtspunkt aus auch ausreichen. Eine schöne antike Ruhe liegt auf dem Bilde zu der „Iphigenie auf Aulis“. Auch unter den Illustrationen zu Bechstein'schen und Grimm'schen Märchen ist mancher glückliche Wurf, wie in dem „beherzten Flötenspieler“ und dem „Fischer und seine Frau“. Phantasie und Märchenzauber und die Umbildung der Naturformen zu ihren erweiterten Übernaturgebilden von Märchen und Sagen sind Burghart's stärkste Seite und er wird gut thun, auf diesem Gebiete seine Grenzen innezuhalten. *W. SCHÖLERMANN.*

Düsseldorf. — Hans Thoma-Ausstellung. Es ist nun eine Reihe von Jahren her, dass die Gemäldesammlung des so lange verkannten Frankfurter Einsiedlers ihre Rundreise antrat. Viel ist seitdem in fast einstimmigem Lob über Thoma geschrieben worden, und jeden, der sie wieder sieht, reizt es, seine neuen Eindrücke noch einmal niederzuschreiben. Was mich bei Thoma im ersten Augenblick wieder ganz eigentümlich fesselte und nach längerem Besinnen festen Umriss annahm, war jene Eigenschaft, auf der jedes wahre Kunstwerk und vor allem das moderne beruht, das jedoch kaum bei einem zweiten Künstler so klar daliegt, wie bei Thoma: das Spontane, Unbewusste, die direkte Verkörperung eines Impulses. — Jedes Werk großer Künstler entstand unter irgend einem flüchtigen Eindruck, der das sensible Temperament in Wallung brachte, mit dem Bedürfnis, es in Formen dauernd auszudrücken. Kompositorisch veranlagte Monumentalmaler freilich haben nie so geschaffen, weshalb ihre Werke aber auch bei weitem nicht jene „documents humains“ ihrer Zeit sind, wie die Werke der subjektiven primitiven Epochen, bei denen Kunstwerk und Leben sich deckt. Am Ende unseres Jahrhunderts kommt die Thatsache wieder zur Geltung. Man nehme von Thoma Bilder wie: „Bogenschützen“, „Jüngling mit Fischen“, „Frühlingswunder“, „Lautenspielerin“ etc.; aus ihnen allen gewinnt man den Eindruck, dass das Spontane den Kern des Thoma'schen Schaffens ausmacht, und dass er gleichzeitig darüber nicht hinausgeht. Er ist infolgedessen ebenso ein Primitiver des Gefühls, wie er ein Primitiver der Technik ist und wirkt daher nicht wie ein neuidealistischer Epigone der alten Nürnberger Meister, sondern wie einer aus ihrem Kreise selbst. — Er kleidet alle jene Impulse in Formen, die bei den meisten kaum am Strande des Bewusstseins aufschlagen; und wo sie aufschlagen, verlieren sie durch allzugroße Deutlichkeit, vielmehr Ausdeutung, Ausbreitung an Unmittelbarkeit. Darin scheint mir in erster Linie die große Wirkung der Thoma'schen Bilder zu liegen, die sonst in ihrer herben Strenge und oft dürren Farbengebung nicht jedem munden.

SCURATOW.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen in Griechenland. — Seit Februar d. J. setzt der Leiter der englischen archäologischen Schule in

Athen *Cecil Smith*, der zugleich eine Stelle als Direktor am Britischen Museum in London bekleidet, Ausgrabungen auf der Insel Melos ins Werk. Er beginnt an dem Orte, an dem 1877 eine schön erhaltene Kolossalstatue des Poseidon gefunden wurde, die, von der griechischen Regierung um 27000 Drachmen gekauft, sich jetzt im Nationalmuseum in Athen befindet. Sodann will man auch die Stätte neu untersuchen, an der 1820 die Venus von Milo gefunden wurde. Diesen Platz will die griechische Regierung erwerben, da er jetzt als Acker Eigentum eines Privatmannes ist, der eine gründliche Untersuchung des wichtigen Areals bisher nicht gestattet hat. 4

VERMISCHTES.

Urheberrecht. Infolge von Streitigkeiten, die sich aus der verschiedenen Auffassung bezüglich des Urheberrechts an Werken der bildenden Künste ergeben haben, hat der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen den das Vervielfältigungsrecht betreffenden Paragraphen seiner Bestimmungen dahin festgestellt, dass mit dem Ankauf eines Kunstwerkes durch den Kunstverein auch die Rechte des ersteren an den Verein übergehen. Für den Fall, dass später der Kunstverein eines der angekauften Kunstwerke als Vereinsblatt vervielfältigen lässt, wird aus besonderer Anerkennung dem Künstler noch ein besonderes Honorar von 500 M. für die Vervielfältigung überwiesen werden. — Die diesjährige Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen soll in der Zeit vom 24. Mai bis 20. Juni in der Kunsthalle stattfinden.

*** *Zur 200jährigen Jubelfeier der Akademie der Künste in Berlin* sind jetzt weitere Bestimmungen getroffen. Am Abend des 1. Mai vereinigen sich die auswärtigen Mitglieder, die Abordnungen und Ehrengäste zu einer zwanglosen Begrüssung. Am 2. Mai folgt die Festsitzung in Gegenwart der Majestäten in der Rotunde des königlichen Museums. An die Festsitzung schließt sich der offizielle Empfang der Abordnungen etc. durch die Akademie. Hieran reiht sich ein Festbankett und die Vorbesichtigung der Internationalen Jubiläums-Kunstausstellung. Der 3. Mai bringt die feierliche Eröffnung dieser Ausstellung und der damit verbundenen historischen Ausstellung. Für den 4. oder 5. Mai sind vorgesehen ein Festakt der akademischen Hochschule für die bildenden Künste und Eröffnung der von ihr im Akademiegebäude vorbereiteten Ausstellung von Werken früherer Schüler der Anstalt. Die folgenden Tage gehören den großen Musikfesten, die von der musikalischen Sektion der Akademie der Künste veranstaltet werden.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Die große, sechs Tage in Anspruch nehmende *Kupferstich-Auktion*, welche vom 20. April ab durch die Kunsthandlung von *Amsler & Ruthardt*, Behrenstr. 29a, abgehalten wird, dürfte durch ihren doppelten, sowohl historischen wie rein künstlerischen Charakter das Interesse weiter Kreise in Anspruch nehmen. Der uns vorliegende 11 Druckbogen starke Katalog, welcher in seiner Anordnung dem praktischen Bedürfnisse der verschiedenen Sammlerneigungen besonders entgegenkommt, verzeichnet zunächst für den Liebhaber von Blättern des 16. und 17. Jahrhunderts vorzügliche und teils sehr seltene Specimina der Meister dieser Epoche, wie: Aldegrever, Altdorfer, Beham, Cranach, Dürer, Goudt, Holbein, Hollar, Franz Huys, Lucas van Leyden, Rembrandt, Schongauer u. a. Demjenigen, welcher besonders das 18. Jahrhundert bevorzugt, werden manche der Blätter von Bartolozzi, Dagoty, Morland, Schenau, Wheatley, sowie zahlreiche schöne Schabkunstblätter willkommen sein. In seltener Reichhaltigkeit jedoch — und hierin ruht der Schwerpunkt der zu versteigernden Sammlung — finden wir die Meisterwerke der berühmten Bildnis-Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, insbesondere der Franzosen. Wir vermissen kaum einen berühmten Namen und nennen in Kürze nur Meister wie Balechou, Bause, Blooteling, Chereau, Daulle, Drevet, Edelinck, Falck, Gaillard, Gaucher, Houbraken, Larmessin, Lepicie, Leu Lombard, Mac Ardell, Nauteuil, Passe, Schmidt, Schuppen, Sintzenich, Smith, Snyderhoef, Watson, Wille etc. Altertumsvereine und Sammler auf dem Gebiete der Lokal- und Spezialgeschichte finden reiches Material, vor allem in der großen Gruppe geschichtlicher Darstellungen und Flugblätter über Kriegs- und Friedensereignisse des 16. Jahrhunderts bis auf unsere Zeit und hier besonders unter den hochinteressanten politischen Karikaturen auf die leitenden Personen und die Ereignisse der Jahre 1848/49, 1866, 1870/71, desgleichen in der über 300 Nummern zählenden Abteilung von Städteansichten des XV.—XIX. Jahrhunderts, und unter den besonderen Gruppen: Amerika, Anhalt, Baden und Rheinpfalz, Bayern, Brandenburg-Preußen, Napoleana, Nassau-Oranien, Österreich, Polen, Russland, Sachsen, Schweden, Dänemark, Württemberg Seebelden, Seeschlachten, Schiffe. Der stets wachsende Kreis der Sammler von Bibliothekszeichen findet unter „Ex libris" eine reiche Auswahl solcher, deren einzelne bis an das Ende des 16. Jahrhunderts zurückreichen. Eine Gruppe früher Lithographieen und am Schlusse des Kataloges Stiche nach alten Wandmalereien und eine ganze Reihe reichhaltiger Sammelnummern mögen hier nicht vergessen sein. Der Katalog wird an Interessenten, welche sich darum melden, gratis und franko versandt.

Kölner Kupferstichauktion. Die Firma J. M. Heberle (Lempertz' Söhne) in Köln, Breitestraße 125, bringt am 30. März und folgende Tage eine reiche Kollektion von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Handzeichnungen älterer Meister, Linienstichen, Farbendruckblättern u. s. w. zur Versteigerung. Diese Schätze stammen aus den Nachlässen des Ministers *von Türckheim*, Exc. zu Freiburg i. B., und *J. B. Meyer* in Bonn. Der Katalog umfasst 2133 Nummern, darunter vieles Seltene, u. a. von Aldegrever, Altdorfer, C. W. E. Dietrich, Dürer (64 Nrn.), W. Hollar, D. Hopfer, Lucas v. Leyden, Ostade, Peniz, Marc Anton, Rembrandt (36 Nrn.), Ridinger (32 Nrn.), verschiedene Rubensstecher, G. F. Schmidt, M. Schongauer, Waterloo, Wille. Die Handzeichnungen sind in 271 Nummern aufgeführt, dabei viel klangvolle Namen. Die Sammlung moderner Blätter bietet mancherlei Interessantes und ist sehr reichhaltig. Auch unter den im Anhang angeführten Blättern ist noch manches Bemerkenswerte; wir möchten daher dem Sammler die Durchsicht des Kataloges eindringlich empfehlen.

Kupferstichpreise. Bei der Versteigerung der Gentienschen Kupferstichsammlung in Paris wurden hohe Preise erzielt: „Die Braut", Ätzung von Moreau und Simonet (1768), vor der Schrift 1800 Frcs.; Debucourt (1789) „Der Brauttanz" und „die Hochzeit im Schlosse", Seitenstücke in Farbendruck, 2300; Debucourt (1786) „Die zwei Küsse", vor der Schrift **9120**; Debucourt (1787) „Abschied am Morgen" und „der zerbrochene Krug" 4130; Debucourt (1788) „Die Hand" und „die Rose", Seitenstücke, 2120; von demselben: „Öffentlicher Spaziergang" (1792), Farbendruck, 4020; derselbe Stich schwarz, 2000; derselbe in Farbendruck vor der Schrift 2650; Janinet (1777), „Marie Antoinette" in Farben, 1520; Lawrence „Wald in Vincennes und Laube" 2720, Janinet „Der kleine Rath" 550 Frcs. :—

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 21. 2. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

Da ich vom 27. März bis 27. April d. J. zu Studienzwecken verreise, bitte ich alle Einsendungen während dieser Zeit direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte März. ***C. v. LÜTZOW.***

SCHWANKUNGEN DER BILDERPREISE.

Aus dem Hôtel des ventes in Paris kamen jüngst Nachrichten von schlechten, sehr schlechten Bilderpreisen. Ein Millet hätte nur 1950 Franken, ein Courbet nur 1000, ein Chaplin nur 500 erzielt. Und Millet ist doch zeitweilig einer der bestgezahlten Namen des Jahrhunderts gewesen. Die Erklärungen, die Viele für solche auffallende Erscheinungen rasch bei der Hand haben, sind meist sehr dehnbar und erinnern nicht selten an die artigen Kombinationen lebensgewandter Kurärzte, die für alles ein Sprüchlein wissen. Ganz ohne auf die Kausalität einzugehen, kann man ja überall, wo eine gewisse Überspannung und Überreizung eingetreten ist, eine darauf folgende Erschlaffung und Abspannung voraussagen. Fast alles, was mit den menschlichen Nerven in irgend einer Verbindung steht, unterliegt dieser unverkennbaren Wellenbewegung, die sich denn auch in den Bilderpreisen unschwer beobachten lässt. Sogleich bei Jean Francois Millet. Jeder Gemäldefreund hat davon gehört, wie schlecht Millet zu seinen Lebzeiten bezahlt worden ist. Dann gegen Ende seines Lebens entdeckte man ihn förmlich; es kamen die Preissteigerungen nach seinem Tode. Bedeutende Werke seiner Hand wurden bald mit 10 000 bis 133 000 Franken bezahlt. Man erinnere sich an die Vente Wilson, bei der das nunmehr berühmt gewordene Bild „Angelus“ um 165 000 Franken an Secrétan überging. Bald darauf, 1882, aber kommen auch ganz bescheidene Preise vor, z. B. von nur 450 Franken für ein Bild desselben Millet. Es war auf einer Versteigerung minderen Ranges. Eine Reaktion auf die überspannten Ziffern des Jahres 1881. Schon 1883 gab es aber wieder ganz närrische Angebote. Eine Millet'sche Zeichnung in farbigen Kreiden ging damals auf 11 000 Franken. 1884 wieder ein Rückschlag. Von einer Versteigerung am 4. Februar 1884 im Hôtel Drouot schreibt Eudel: „Les Rousseau et les Millet se vendaient à peine 200 francs“. In den nächstfolgenden Jahren gehts wieder ganz toll hinauf, bis 14 000 Dollars (!) im März 1886. Dann wieder Schwankungen, bis 1889 auf der Secrétan'schen Versteigerung für den „Angelus“ der wahnwitzige Preis von 553 000 Franken erreicht wurde. Liest man die Berichte über die Vorgänge bei dieser Auktion, so hat man freilich die Überzeugung, dass künstlich geschraubt und getrieben wurde und das in ganz ungewöhnlicher Weise. Aber erzielt wurde der unvernünftige Betrag eben doch. Was unter ganz außerordentlichen Umständen erreicht wurde, konnte nicht zur Regel für gewöhnliche Verhältnisse werden. Die Preise gingen eben wieder zurück. Und so hörte man es auch in jüngster Zeit. Vielleicht gehen die Milletpreise noch weiter herunter. Auf Kassandrarufe gebe ich übrigens nichts, auch hier nicht. Es ist einfach unberechenbar, wie sich die Preise schon morgen gestalten werden. Hinterher, nach Monaten, Jahren, Decennien ist allerdings der ursächliche Zusammenhang oft ganz merkwürdig klar, aber nichts wäre mehr unklug, als sich über Bilderpreise vorhersagend äußern zu wollen. Fehlt es doch dazu an nahezu allen Vorbedingungen, in erster Linie an einer festen geschichtlichen Grundlage, auch wenn man zugeben will, dass neuestens vereinzelte Versuche gemacht worden sind, das Studium der Gemäldepreise in wissenschaftlicher Weise zu betreiben. Im allgemeinen aber begegnet man noch den

merkwürdigsten Unklarheiten über die Grundsätze der Preisbeurteilung und der Schätzung. So sei es angeblich „so ziemlich dasselbe“, zu wissen, welche künstlerische Bedeutung ein Bild hat und welchen Geldwert. Mit nichten! Beide Fragen sind streng von einander zu scheiden. Man besinne sich! Um zu kochen, muss unbedingt Feuer angemacht, Wärme erzeugt werden. Ist aber deshalb vielleicht Wärmeerzeugung und Kochen dasselbe? Die künstlerische Bedeutung ist ja gewiss für das Beurteilen des Geldwertes von größter Wichtigkeit, aber vertauschen kann man diese Begriffe nicht. Gehen wir doch einmal nach den Grundsätzen der Volkwirtschaftslehre auf die Preisbildung bei modernen und alten Bildern ein! Um mich kürzer fassen zu können, verweise ich im allgemeinen hier auf Julius Lessing's Heft: „Was ist ein altes Kunstwerk wert?“ und auf den IV. Abschnitt in meinem „Handbuch der Gemäldekunde“. Nachschlagebücher für Nationalökonomie giebt es genug, so dass ich auf diesem Gebiete einzelnes nicht zu nennen brauche.

Wie bildet sich der Preis eines modernen, wie der eines alten Bildes? Bei der Preisbildung für ein modernes Gemälde spielen alle jene Faktoren eine große Rolle, die sich an die Mühe und an die Kosten der Herstellung knüpfen. Bei großen Leinwanden, für deren künstlerische Bemalung ein großes Atelier von nöten ist, betragen die Kosten für die Materialien des Malgrundes, der Farben, Bindemittel, der Pinsel, des Firnisses, für die Ateliermiete, Aufstellung, Verpackung, Versendung nicht wenige tausend Gulden, sogar bei der Annahme, dass ein junger Maler noch ohne großen Ruf seine Nervenarbeit und Muskelthätigkeit dabei noch nicht höher anschlagen wollte, als den Lebensunterhalt während der Zeit, als er an dem Bilde gearbeitet hat. Auch die Kosten der tüchtigen künstlerischen Ausbildung sind nicht zu übersehen. Die Summe all dieser Ausgaben verschiedenster Art bilden in volkswirtschaftlichem Sinne den ursprünglichen Preis des Bildes, das hier einstweilen ganz wie eine Ware betrachtet werden soll. Nun macht aber das Bild Aufsehen in großen Ausstellungen. Sein Kunstwert wird von den Zunftgenossen und von der Kritik anerkannt. Es gefällt. Der Name des Malers wird allen Gebildeten geläufig. Endlich kauft ein steinreicher Lord das Gemälde um das Fünffache des ursprünglichen Preises. Der Lord und seine Erben behalten das Bild jahrzehntelang, so lang, bis der Maler tot ist. Wir wollen annehmen, das Bild sei über ein Jahrhundert in x-Castle gehangen. Nun ist es ein altes Bild geworden. Nunmehr hat es wenig Sinn, von einem Materialwert, von Herstellungskosten, kurz von einem ursprünglichen Preise zu reden. Soll das Bild aus x-Castle verkauft werden, so muss neuerlich eine Preisbildung beginnen und zwar eine ganz andere, als die vor dem ersten Verkauf aus den Händen des Malers. Angenommen, dass der Ruf desselben sich auf gleicher Höhe erhalten hätte, so würde das altgewordene Bild jetzt um $^1/_5$ billiger sein, da die Herstellungskosten längst verschmerzt und ein für allemal durch den ersten Verkauf getilgt sind. Die Wertschätzung der Künstlernamen schwankt aber unendlich. Haben die Werke eines Malers glücklich der Ellenbogentechnik jüngerer Geschlechter Widerstand geleistet, das heißt, sind sie bleibend berühmt geworden, so wird sich ja bei späteren Verkäufen seiner Bilder ein Gewinn ergeben. Konnte dagegen der Name dem Ansturm neuer Erscheinungen nicht standhalten, so sinken die Preise unter Umständen bis zur zeitweiligen Unverkäuflichkeit. Über die Wandlungen des Zeitgeschmackes ist sehr viel geschrieben worden. Sie spiegeln sich unverkennbar in der riesigen Fläche des Kunstmarktes, sind aber trotzdem nicht mit den Schwankungen der Preise selbst zu verwechseln. Ein Bild bleibt gleich gut oder schlecht und gefällt einem objektiven Beobachter auch gleich gut oder schlecht, ob nun ein reicher Besitzer alle Angebote, selbst die höchsten zurückweist, oder ob ein dürftiger Besitzer genötigt ist, dasselbe Bild um jeden Preis zu verkaufen. Dies führt uns auf eine der wichtigsten Angelegenheiten bei der Preisbildung, auf die Verkaufsdringlichkeit und die Intensität des Angebotes. Der Preis bildet sich bekanntlich aus dem Zusammenwirken von Angebot und Nachfrage. Bei beiden Faktoren unterscheidet die Volkswirtschaftslehre Umfang und Intensität. Die Größe des Vorrats an gleichartiger Ware bestimmt den Umfang des Angebots, die größere oder geringere Notwendigkeit, zu verkaufen, die Intensität desselben. Der Wunsch und das Bedürfnis, viel oder wenig anzukaufen, ist dann für den Umfang und die Intensität der Nachfrage maßgebend. Der bemittelte, der reiche Besitzer eines Bildes oder einer Sammlung ist nicht genötigt, seinen Besitz auf den Markt zu bringen. Weder von einer Intensität noch von einem Umfang ist hier die Rede, weil keine Nötigung zu einem Angebot überhaupt vorliegt. Derselbe Bilderbesitzer soll aber plötzlich verarmen. Will er weiterleben, so muss er sich entschließen, die ganze Sammlung oder einzelne Bilder daraus zu veräußern. Hatte er noch gestern jedes Ansinnen, ihm etwas abzukaufen, zurückgewiesen, so wird er heute selbst seine Bilder anbieten, erst zu hohen, dann zu niedrigeren Preisen, bis er auf dem Markte jenem Umfang und jener Intensität der Nachfrage begegnet, die einen Verkauf ermöglicht. Einen früheren Gedankengang wieder aufnehmend, müssen wir zugestehen, dass die Bilder durch die Verarmung des Besitzers ganz und gar nicht in ihrem künstlerischen Werte beeinflusst worden sind. Sie sind ohne jeden Zweifel heute noch so gut und so schlecht, wie sie es gestern waren. Ich ziehe daraus den Schluss, dass künstlerischer Wert und Marktwert grundverschiedene Begriffe sind.

In neuerer Zeit beschäftigt man sich wieder mit dem Problem der wirkenden und latenten Ursachen oder,

wie es gewöhnlich heißt, der Ursachen und Bedingungen, die man so fein wie möglich zu unterscheiden sucht. Dr. Richard Horn hat über diese Begriffe eine sehr lesenswerte, schöne Studie veröffentlicht („Der Kausalitätsbegriff in der Philosophie und im Staatsrechte“), die wir uns hier zu nutze machen wollen. Auf unsern Gegenstand angewendet, ist es klar, dass sich die Ursachen (wirkenden Ursachen) der Verkäufe vereinigen und zuspitzen in der Verkaufsdringlichkeit und dem Bedarf. Die Bedingungen (latenten Ursachen) für das Zustandekommen hoher oder niedriger Bilderpreise sind aber überaus mannigfach und verwickelt. Zeitpunkt, Örtlichkeit des Handels, künstlerischer Wert der Gemälde, ihr Alter, Erhaltungszustand, ihr Verhältnis zur allgemeinen Geschmacksrichtung, dies alles bis herunter zu ganz unberechenbaren persönlichen Einflüssen bedingt die Preisbildung. Ich will nur Andeutungen geben und keineswegs die angeführten Bedingungen hier alle durchsprechen. Zunächst genügt auch die Andeutung, um zu der hochgradigen Wahrscheinlichkeit zu gelangen, dass ein Vorhersagen künftiger Bilderpreise eine gewagte Sache ist. Die Preisbildung ist eine viel zu verwickelte Angelegenheit und gründet sich auf zu viel unfassbare Voraussetzungen, um ihr mit Berechnungen ernstlich beikommen zu können. Darum sagt man auch mit Recht, dass Bilder „geschätzt“ werden. Dies schließt ja nicht aus, dass ein Teil der Schätzungssumme auf Rechnung beruht. Man weiß z. B., dass im Laufe der jüngsten Jahre Rembrandt riesige Preise erzielt hat, die zwischen ungefähr 20000 und 400000 Mark schwanken. Letzteres war die Summe, die, wie man hört, für das Ansloobild gezahlt wurde. Bei der Schätzung eines Rembrandt also, der jetzt irgendwo locker wird, müssen derlei Summen mit in Rechnung gebracht werden, die dann freilich wieder durch vollkommen unberechenbare oder kaum taxirbare Umstände herabgemindert oder gesteigert werden. Es liegt auf der Hand und entspricht der Erfahrung, dass ein mehrfiguriges Bild besser bezahlt wird, als ein Brustbild oder ein Kopf, dass ein Bildnis mehr wert ist, wenn man weiß, wen es darstellt. Überaus klar, dass schlechte Erhaltung auf die Nachfrage dämpfend wirkt. Wer mitten im Kunsthandelt lebt und die nötige Aufmerksamkeit hat, wird sich also wohl darüber klar werden, was er augenblicklich vernünftigerweise für ein Bild bieten kann, niemals aber wird man berechnen können, dass sich im nächsten Jahre bei dieser oder jener Versteigerung, die in Aussicht steht, eine Preisverfinsterung für dieses oder jenes Gestirn am Kunsthimmel einstellen wird. In Deutschland und Österreich, wo man den Wert von Kunstsachen nicht so oft wie in Frankreich durch öffentliche Feilbietungen ermittelt (bei minderjährigen Erben muss in Frankreich meines Wissens jeder Kunstnachlass versteigert werden), spielt das Schätzen von Bildern eine große Rolle. Leider wird es nicht immer von berufenen Kunsthändlern, sondern gelegentlich von Trödlern ausgeübt, die weder theoretisch noch praktisch dafür vorgebildet sind. Eine theoretische Vorbildung ist denn auch für die Wertbemessung alter Gemälde heute schwer zu holen. Weder die öffentlichen Vorlesungen über juristische Fächer noch die über kunstwissenschaftliche Fragen beschäftigen sich mit dieser Angelegenheit. Das österreichische bürgerliche Gesetzbuch enthält nur wenige dürftige Abschnitte, die hier in Frage kommen können (§ 303 ff.), und wie unsicher ihre Deutung in manchen Fällen ist, beweisen Meinungsverschiedenheiten, die es hier gegeben hat. Ich möchte nicht versäumen, mich an juristische Autoren mit der Aufforderung zu wenden, doch einmal die Preisbildung von Kunstwerken in den Bereich ihrer Studien und Veröffentlichungen zu ziehen. Der Erfolg könnte nicht ausbleiben. Ist doch die ganze Angelegenheit von weittragender Bedeutung!

Eine der aufdringlichsten Fragen ist hier die, in welchem Verhältnis der Wert von Kunstsachen zu dem von anderen Gegenständen steht. Alle Lebensmittel und Genussmittel kann man wohl von der Vergleichung sofort ausschließen, da sie bei ihrer Benützung aufgebraucht werden. Andere Dinge, wie Möbel, ob einfachster oder kunstvollster Form, werden durch Berührung gebraucht, indem man etwas auf sie legt, stellt, indem man sich auf sie setzt, hinstreckt. Sie werden durch den Gebrauch einigermaßen abgenützt. In einen Spiegel schaut man nur hinein, wenn man ihn gebraucht. Von einer Abnützung ist dabei keine Rede. Jedermann wird aber dem Spiegel einen Gebrauchswert beimessen und ihm einen „ordentlichen oder gemeinen Preis“ zuteilen, wie es im Gesetz von 1811 gemeint ist. Auch Bilder werden durch den Gebrauch nicht abgenützt. Denn sie sind, verschwindende Ausnahmen von beleckten Heiligenbildern abgerechnet, nur zum Anschauen da. Auch den Gemälden kommt ein Gebrauchswert zu (wie ich anderwärts ausgeführt habe), auch wenn sie nicht dazu verwendet werden, um Eintrittsgeld in Ausstellungen dafür zu erhalten. Schon die Thatsache aber, dass Millionen wirklich Eintrittsgeld bezahlen, nur um Bilder anzusehen, nicht um sie zu besitzen, würde beweisen, dass Gemälden ein Gebrauchswert zukommt. Der Unterschied zwischen Kunstwerken und anderen Erzeugnissen menschlicher Thätigkeit ist ja gewiss kein prinzipieller und für unseren Fall sind es gewiss nur Abstufungen derselben Sache, wenn von kunstgewerblichen Malereien und von Erzeugnissen der hohen Kunst gesprochen wird. Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen „freien“ und „unfreien“ Künsten kann ich nicht anerkennen, und es hat mich angenehm berührt, dass Eduard von Hartmann in einem einschlägigen Artikel (in der „Gegenwart“ 1895) wenigstens auf die Möglichkeit eingeht, dass beide Reihen (die der freien und unfreien Künste) „stetig und flüssig in einander übergehen“. Zweifellos ist alles eine Reihe, in die wir, nach unserer Form zu denken, Einschnitte machen, um Haltepunkte im Unbegrenzten zu gewinnen

Bei Möbelbildern könnte man sagen, der Gebrauchswert stecke nur im Malgrunde, der als Füllung eines Schrankes oder als Spinettdeckel und dergl. dient. Bei Altarbildern aber gebraucht man gerade die Darstellung.[1]) Wird irgendwo eine katholische Kirche eingeweiht, so stellt sich das unabweisliche Bedürfnis ein, ein Altarbild zu erhalten. Wird es geliefert, so hat es zweifellos einen gewissen Gebrauchswert. Auch ist es ein unleugbares Bedürfnis der heutigen Kultur, sich Bilder an die Wand zu hängen. Für diesen Bedarf, für diese Nachfrage kann der Kunstphilosoph die Ohren nicht verschließen. Deshalb bekämpfe ich unbedingt die Anschauung, dass Kunstwerke nur einen „Liebhaberwert" hätten und ihre Schätzung nur auf den „außerordentlichen Preis" (das pretium affectionis) hinzielen müsse. Jedes Bild kann ja neben seinem Handelswert auch für bestimmte Personen einen Liebhaberwert haben, es sei zum Beispiel das mir liebgewordene Bildnis meines Vaters oder meiner Mutter. Das ist aber dann nur eine zufällige Beimischung, die eine allgemeine Erörterung der Frage nicht beeinflussen kann. Im gegebenen Falle allerdings wird der Liebhaberwert die Preisbildung beeinflussen, wenn keine große Verkaufsdringlichkeit vorliegt. Hier hätten wir also wieder eines von den vielen Elementen, die zusammenwirken, um uns die Beurteilung von Gemäldepreisen recht sauer zu machen. Dass bei der schwankenden Natur vieler dieser Elemente die Bilderpreise, die daraus gebildet werden, die Schwankungen mitmachen werden, wird sich nicht bestreiten lassen. Ein weites Feld für neue Studien liegt da vor uns. Noch sind nur wenige Furchen durch das Ganze gezogen, die etwa andeuten, nach welcher Richtung hin gearbeitet werden könnte. Ich kann die ganze riesige Arbeit nicht allein leisten und beschränke mich darauf, einige Linien abgesteckt zu haben und frische Arbeiter herbeizurufen.

Dr. *TH. v. FRIMMEL.*

DAS SKULPTUREN-MUSEUM IM DOGENPALAST ZU VENEDIG.

Im Mai 1895 wurde das archäologische Museum im Dogenpalast, welches längst eine Umgestaltung erheischte, wieder eröffnet. Durch endliches Erchließen und Nutzbarmachen von bisher völlig unzugänglichen Schätzen wurden sechs weitere Räume dem Publikum zugänglich, wobei vier prachtvolle lombardische Kamine ans Licht kamen, welche diese Räume schmücken. Hatte das Museum bisher nur römische und römisch-griechische Skulpturen aufzuweisen, so zeigt es außerdem jetzt eine Menge der prachtvollsten Kunstgegenstände der Renaissance, Büsten in Bronze und Marmor, getriebene und gegossene Täfelchen, Münzen, geschnittene Steine, Gemmen und Medaillen.

Jetzt erst erkennt man, welches Unrecht es war, so viel Schönes so lange Jahrzehnte hindurch planlos verschlossen zu halten. Durchschreiten wir in rascher Übersicht das Museum! Ein schon früher den Besuchern bekannter Korridor nimmt uns auf, welchen wir durch einen bislang unbegehbaren Aufstieg der „goldenen Treppe" betreten. Vorbei an einigen Pallasstatuen, einem Bacchus mit seinem jugendlichen Gefährten, einer ganzen Reihe weiblicher Gewandstatuen, Porträtstatuen römischer Frauen, vier prachtvollen Opferaltärchen, vielen Büsten, einem Mithrasopfer, dem Kolossalkopfe eines Fauns und seiner ebenfalls ruhenden Gefährtin, einem ruhenden Silen, gelangen wir zum Ausgang in die „Camera da letto", das ehemalige Schlafzimmer des Dogen. Der Ausgang ist flankirt durch zwei Kolossalstatuen, welche aus dem Theater in Pola stammen. Es sind Figuren altgriechischen Stiles, die eine hält eine tragische Maske. Ungefähr dreißig teils kolossale teils lebensgroße und kleinere Büsten schmücken die Wände. — Das oben genannte Schlafzimmer des Dogen, welches außer seiner prachtvollen Decke und dem herrlichen Kamine sonst fast keinerlei Schmuck mehr aufzuweisen hatte, ist nur einigermaßen stilgerecht dekorirt. Drei Gemälde, jedesmal venezianische Kinder darstellend, sind an den Wänden angebracht. Das erste von Jacopo del Fiore 1415, das zweite von Donato Veneziano 1459, das dritte von Carpaccio von 1518. Diesen drei hochinteressanten Gemälden sind noch drei Dogenporträts beigegeben. — An plastischen Dingen enthält das Zimmer zwei Reliefs der schönsten Zeit über den beiden Thüren, den übriggebliebenen Kopf des Dogen F. Foscari, welcher bei Wiederherstellung der Gruppe über der Porta della Carta als Modell diente; ferner die Marmorbüste des A. Vendramin von 1476 und die schöne Bronzebüste des Sebastiano Venier von T. Aspetti, sowie einer der prachtvollsten Bronzeständer für die auf demselben stehende Wahlurne.

Wir durchschreiten die Sala dello Scudo, welche nichts Plastisches enthält, um den Saal zu betreten, welcher neunundsechzig Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen, sowie anderer römischer Größen enthält. Darunter ganz ausgezeichnete Sachen. Eine kundige Hand müsste einen brauchbaren Katalog davon anfertigen, dessen Mangel sich bis jetzt sehr fühlbar macht.

Die Sala Erizzo, bis jetzt noch nicht vollständig geordnet, enthält außer einer großen Anzahl römischer Terrakotten von kleinen Dimensionen und Vasen gar viel Interessantes auf die venezianische Republik Bezügliches, Münzstempel, Wappen u. a. Das Prachtstück jedoch ist eine in emaillirtes Silber gefasste gläserne Augsburger Bierkanne. Die drei Glasflächen, welche den Mantel bilden, sind reich bemalt, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts

1) Über die schwankende Wertschätzung des Malgrundes dem darauf gemalten Bilde gegenüber hat spätestens schon Justinian nachgedacht (vergl. J. Baron: Pandekten, 7. Aufl. S. 244 (§ 139). Justinian findet es lächerlich, bei einem Gemälde des Apelles oder Parrhasios die Maltafel als das Wichtigere zu betrachten.

und stellen weibliche allegorische Gestalten dar, in goldenen, reich drapirten Gewändern. Hintergrund: Prachtarchitektur in reichster Perspektive. — Auch hier prachtvolle Decke und Kamin. —

In dem kleinen Raume mit zwei Säulen auf der entgegengesetzten Seite des Palastes finden wir, außer einem sehr schönen römischen Kandelaber, eine ganze Reihe griechischer kleinerer Reliefs und römische Skulpturen von solcher Schönheit, dass man griechischen Meisel annehmen muß. Besonders schön ist ein kleines Relief, ein Opfer an einem Altare darstellend. — Ein weiterer Saal mit schönem Kamine enthält nur Römisch-Griechisches, besonders eine archaistische Dianastatue, zwei Kolossalbüsten der Athena und eine desgl. Statuette, Büsten, acht weibliche Gewandstatuen u. s. w. —

Es folgt nun der Saal, in welchem die berühmten Pergamenischen Statuetten der drei Kämpfer aufgestellt sind, der schöne, bogenspannende Amor, die Kolossalbüste einer Germanin, eine ganze Menge Dekorationsstatuetten, darunter die „frechste aller Ledafiguren“ mit dem Schwan (Burckhardt), Ganymed mit dem Adler, u. s. w. Das Fragment eines Hermaphroditen, der sich gegen Liebkosung sträubt. Ferner eine gute Venusstatue, in der Weise der Capitolinischen, ein sehr interessanter schreitender Odysseus.

Der nun folgende große Saal enthält nur Renaissancestücke. Aus dem hier zu Tage getretenen überraschenden Reichtum sei Folgendes hervorgehoben. Zunächst fesselt uns die prachtvolle Marmorbüste des Matteo Eletto, Pfarrers der Kirche S. Gimignano von Cristoforo del Legname, einem Paduaner aus dem Gefolge der Donatello. Ferner die Marmorbüste des Benedetto Mangini und eine vergoldete Terrakotta-Büste eines bärtigen Mannes, beide von A. Vittoria. Ganz besonders schön ist die Bronzebüste des Bernardo Scardaone. Es lässt sich kaum ein ausdrucksvollerer Kopf denken als der dieses Paduanischen Professors. — Wir sehen außerdem noch die bemalte Büste des Fra Mauro und die außerordentlich gute Bronzebüste eines Unbekannten von stupidem Ausdruck. — Besondere Beachtung verdienen noch die Büsten Hadrians und seiner Gemahlin Sabina, sowie die Bronzestatue eines betenden Knaben, gleich jenem in Berlin, nur fehlen hier die Arme. — Dann das Hochrelief eines Mannes und seiner Gemahlin von T. Lombardo, sowie ein kleines anmutiges Relief der Portia. — Was früher an Bronzen in der Akademie aufgestellt war, ist nun ganz sachgemäß mit diesem Museum vereinigt worden. So z. B. jene prachtvolle, dem Ghiberti zugeschriebene Himmelfahrt der Maria und Krönung aus der Kirche der Carità stammend (jetzt Akademie), ferner ein dem Donatello zugeschriebenes Thürchen und Tabernakel und eine ganze Reihe anderer hochinteressanter Sachen. Dazu kommen eine Menge kleinerer Bronzen, oft von größtem Reize. So der Kopf eines kleinen Knaben mit Glasaugen, sowie die schöne Büste des A. Bragadino und des Agostino Barbarigò, beide von T. Aspetto.

Eine Fülle der reizendsten Sachen wird der aufmerksame Beschauer unter den kleineren Sachen finden, seien es die kleinen sog. Plaketten oder die sehr schöne Sammlung von Medaillen der besten Meister dieses Faches, wie Pisanello, M. dei Pasti, besonders Sperandio, Nicolo Fiorentino, Leone Leoni und viele andere. Unter den Pretiosen, geschnittenen Steinen und Gemmen ist das Hauptstück die große prachtvolle griechische Onyxgemme des Zeus, welche 1787 in Konstantinopel gekauft, der Republik von einem Privatmann 1794 vermacht wurde. Sie wurde in Ephesus gefunden und ward, seit sie in Venedig sich befindet, für so wertvoll gehalten, dass nur einzelne Glückliche sich rühmen konnten, sie gesehen zu haben. Aus der überreichen Münzsammlung sind bis jetzt nur die sog. Oselle aufgestellt, größere Silbermünzen mit dem Porträt des jeweiligen Dogen. Sie beginnen mit 1521 und reichen bis auf Manin, den letzten Dogen, 1796. Eine von 1797 ist von der provisorischen Regierung geprägt. — Es würde zu weit führen, der Elfenbeinarbeiten, die sehr interessant, wenn auch in nicht großer Zahl vorhanden sind, zu gedenken. *A. WOLF.*

BÜCHERSCHAU.

H. A. L. *Über „die Freiberger Goldschmiede-Innung*, ihre Meister und deren Werke“ hat *Konrad Knebel* im 31. Hefte der „Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins (Freiberg i. S. 1895) in höchst beachtenswerter Weise auf Grund eingehender urkundlicher Studien gehandelt und dabei den Beweis erbracht, dass sich die Freiberger Goldschmiedezunft zwar an Bedeutung mit der Nürnberger und Augsburger nicht messen kann, dass sie aber innerhalb Sachsens den Vergleich mit den Leistungen der Goldschmiede in Torgau, Dresden und Leipzig wohl verträgt. Die meisten größeren Freiberger Arbeiten wurden für kirchliche Zwecke geschaffen, z. B. Monstranzen, Kelche mit Patenen, Kruzifixe, Heiligenbilder und Reliquienschreine. Doch erteilten auch die privaten Gesellschaften wie die Schützengilde und die Berg- und Hüttenknappschaften, größere Aufträge. Für den Rat galt es Siegel zu schneiden und Geschenkbecher anzufertigen, die nur vereinzelt von auswärts und zwar von Augsburger oder Leipziger Händlern bezogen wurden. Endlich war der sächsische Hof in Dresden ein guter Abnehmer. Z. B. ließ sich der Kurfürst Johann Georg II. bei *Samuel Klemm* einen Bergmannsschmuck herstellen, der heute zu den Sehenswürdigkeiten des Grünen Gewölbes in Dresden gehört. — Der Hauptwert von Knebel's Arbeiten beruht auf der langen chronologischen Liste der Freiberger Goldschmiede, die mit dem Jahre 1361 anhebt und bis zum Jahre 1859 herabreicht. Sie ist mit reichlichen biographischen Angaben versehen und führt auch die Meisterstücke und sonstigen bekannten Arbeiten der einzelnen Mitglieder an. Angefügt ist ein Verzeichnis der Gesellen und Lehrlinge, von denen sich viele später außerhalb Freibergs niedergelassen haben. Das stattliche Namensverzeichnis berechtigt daher zu der Hoffnung, dass sich mit seiner Hilfe manche bisher noch unerklärte Goldschmiedemarke wird bestimmen lassen. Eine Anzahl gut ausgewählter und vortrefflich in Lichtdruck und Holzschnitt

ausgeführter Abbildungen bilden einen willkommenen Schmuck des instruktiven Heftes.

Prachtwerk über Frankreich. Ein ähnliches architektonisches Prachtwerk, wie jenes von *Junghändel* und *Gurlitt* über die Baukunst Spaniens, wird in nächster Zeit wieder bei *J. Bleyl* (Gilbers' Hofverlag) in Dresden über die hervorragendsten Bauwerke Frankreichs erscheinen. Zu diesem Zwecke begiebt sich Prof. *Gurlitt* in nächster Zeit abermals für längere Zeit nach Frankreich, welches er, vielfach gefördert durch die französische Regierung, schon wiederholt systematisch bereiste. Das erste Heft dieses Werkes dürfte in kürzester Zeit zur Ausgabe kommen. Es wird der Ausstattung und dem Inhalt nach die allseitig vorzüglich aufgenommene Publikation über Spanien noch überbieten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* Die Märzsitzung der *Archäologischen Gesellschaft in Berlin* eröffnete Herr *Conze* mit Vorlage der eingegangenen Schriften und Besprechung eines rätselhaften Grabreliefs aus Bukarest, dessen Deutung Herr *Engelmann* zwar versuchte, der Versammlung jedoch annehmbar zu machen nicht vermochte. Herr Trendelenburg teilte ein Schreiben des Herrn *Treu* aus Dresden mit, worin darauf hingewiesen wurde, dass der kolossale, auf dem Unterbau des Metroons zu Olympia gefundene Marmorrumpf wahrscheinlich der Augustus-Statue angehört, die in dem Metroon stand. Herr *Koepp* berichtete ausführlich über einen soeben von Grenfell veröffentlichten Papyrus mit Steuerverordnungen aus der Zeit des Ptolemäus Philadelphus; Herr *Kalkmann* erörterte an der Hand der litterarischen Überlieferung das Verhältnis des Phidias zum plastischen Schmuck des Parthenon; Herr *M. Rubensohn* sprach über Gedichte der Anthologie, die sich auf eine vermeintliche Enneakrunos und Becher mit Skelettdarstellungen beziehen; Herr *O. Rubensohn* endlich unterzog das eleusinische Relief, das Triptolemos auf einem Throne zeigt, einer erneuten Besprechung.

* *Schleswig-Holsteinischer Kunstverein.* Der Bericht über das Jahr 1895 liegt vor. Im Laufe des Jahres waren 87 neue Mitglieder zu verzeichnen, so dass bei Abgang von 51 der Bestand auf 669 gestiegen ist gegen 633 im Vorjahre. Aus dem Vorstande hatten statutengemäß zum 1. April 1895 auszuscheiden die Herren Kapitän z. S. Dittmer, Baurat Schweitzer, Hofphotograph Wegener. Die Herren Dittmer und Wegener wurden wiedergewählt, an Stelle der ausscheidenden Herren Baurat Schweitzer und Intendanturrat Krafft die Herren Oberlehrer Krumm und Architekt Haack. Die Ankaufskommission, welche aus den Herren: Dr. W. Ahlmann, Justizrat Brandt, Fabrikant Holle, Professor Karsten, Maler Lohse, Maler Stoltenberg, Maler Arenhold, Landesgerichtsdirektor Reiche, Marinebauinspektor Heeren, Chefredakteur Niepa bestand, sowie die Herren Revisoren, Oberlehrer Detlefsen und Maler Lohse, wurden wiedergewählt. — Die Gemälde-Galerie des Kunstvereins hat sich in diesem Jahre um eine Reihe wertvoller Kunstwerke vermehrt. So ist u. a. das große Gemälde von Karl Saltzmann-Neubabelsberg „Übergabe der dänischen Schiffe Christian VIII. und Gefion in der Bucht von Eckernförde am 5. April 1849“ seit dem 1. Januar 1896 unserer Galerie einverleibt worden. — Als Vereinsgabe wählte das Direktorium folgende Blätter: 1. Karl Saltzmann, „Im stillen Ozean“, 2. Lorenz Ritter, „Der Henkersteig in Nürnberg“, 3. Gabriel Max, „Ein Vaterunser“, 4. J. Wenglein, „Spätherbst“. — Der Maler Franz Dose hat dem Vereine 150 Exemplare seiner Schrift „Aquarelle und Handzeichnungen in der Kupferstichsammlung zu Kiel“ zur Verfügung gestellt behufs Verlosung unter die Mitglieder. — Die kunsthistorischen Vorträge, welche im vorigen Jahre beim ersten Versuche reichen Anklang fanden, wurden in diesem Jahre mit Erfolg wiederholt. Es sprachen am 14. Februar: Professor Brinckmann über „Die Schleswig-Holsteinische Kunsttöpferei im 18. Jahrhundert“; 21. Februar: Professor Dr. Rossbach über „Athenische Grabdenkmäler“; 28. Februar: Professor Dr. Matthäi über „Die Stellung der bildenden Kunst im Volke während der wichtigsten Epochen unserer Kunstgeschichte“. — Der Kunstverein vermittelte im verflossenen Jahre den Verkauf von 44 Kunstwerken, wofür die Summe von M. 8200 erzielt wurde. — Vermögen des Vereins: Aktiva: Zusammen 106929 M.; Passiva: Zusammen 13041 M. —

Hessischer Kunstverein. — Dem Rechenschaftsbericht über das Jahr 1895 entnehmen wir folgendes: Am 1. Januar 1896 gehörten dem Verein 1105 Mitglieder mit 1169 Anteilscheinen an, gegen 1895 31 Mitglieder mit 30 Anteilscheinen mehr. — Die Ausstellungen des Kunstvereins in der Kunsthalle haben im Jahre 1895, mit einer Unterbrechung vom 22. Juli bis 25. August, in rascher Folge stattgehabt und waren zahlreicher als je zuvor beschickt. Dem entsprechend war auch der Besuch der Ausstellungen sehr rege. Die Bilder des Münchener Kunstvereins, von denen 7 Sendungen ausgestellt waren, erregten wie in den vorhergehenden Jahren Interesse und Beifall. Eine besondere Anziehungskraft übte die Ausstellung einer Sammlung von Gemälden von Franz v. Lenbach, die der Verein der Güte des Besitzers, des Herrn Majors v. Heyl in Darmstadt, verdankte. Besondere Anregung gewährten auch Sammelausstellungen von Werken andrer Künstler, wie Adolf v. Meckel, Wilhelm Bader, Hermine v. Preuschen-Telmann, Clara v. Rappard, und in besonders hohem Grade die Sammelausstellungen von Werken zweier aus dem Leben geschiedener heimischer Künstler: Heinz Heim und Ludwig Hofmann-Zeitz. Insgesamt waren in der Kunsthalle in Darmstadt ausgestellt: 900 Ölgemälde, 86 Aquarelle, 100 Zeichnungen, 15 Radirungen und 6 plastische Werke; ferner im Kunstvereinssaal zu Gießen: 385 Ölgemälde, 51 Aquarelle, 13 Radirungen, 1 Gipsbüste und 2 Federzeichnungen; in Mainz 205 Ölgemälde; in Hanau 234 Ölgemälde, 1 Gipsbüste, 21 Federzeichnungen. — Die am 7. Dezember 1895 stattgehabte Verlosung war zum erstenmal bereichert infolge der Mitgliedschaft des Vereins bei dem Kunstverein in München durch zwei Gewinne, die dem Verein bei der dortigen Verlosung zugefallen waren. Es sind dies die in dem (s. Z.) mitgeteilten Verzeichnis unter Nr. 1 und 2 aufgeführten Ölgemälde (Landschaften von Thierbach, bezw. Egersdörfer), die von dem Kunstverein München um den Preis von 500 M. und 400 M. angekauft worden waren. Ausserdem sind unter den Mitgliedern verlost worden die im Laufe des Jahres angekauften 11 Ölgemälde, 3 Aquarelle, 2 Handzeichnungen, 10 Farbendrucke, 17 Kupferstiche und 1 Künstler-Album. Die Aufwendung des Vereins für Ankauf von Gewinnen betrug 3255 M. — Ein Vereinsblatt wurde nach dem Beschluss der Hauptversammlung für 1895 nicht verteilt. Für das Jahr 1895 betragen die Einnahmen 19418,56 M., die Ausgaben 14724,04 M. Unter den Einnahmen waren u. a. 11570 M. Mitgliederbeiträge, 1111,87 M. Eintrittsgelder, 1330 M. für verkaufte Kunstgegenstände, 1423,74 M. Zinsen von ausgeliehenen Kapitalien, 700 M. Staatsbeitrag. Die Ausgaben weisen u. a. auf: für angekaufte Kunstgegenstände a. für den Verein 3235,55 M., b. für Private 1201,50 M., ferner 3553,68 M. Ausstellungskosten, 788 M. Beiträge an andre Vereine, 1350 M. für Verzinsung und Tilgung, endlich 1224,67 M. ausgeliehene Kapi-

talien. Mithin beträgt der Kassevorrat 4694,52 M. Nach den Statuten haben die nach Deckung der Verwaltungskosten verbleibenden Reineinnahmen Verwendung zu finden zu $^3/_5$ für Ankäufe zur Verlosung, zu $^1/_5$ für Anschaffung eines Vereinsblattes, zu $^1/_5$ für Ansammlung eines Fonds zur Widmung von Kunstwerken zu öffentlicher Bestimmung. Wird diese Verteilung auf Grund des vorliegenden Abschlusses vorgenommen, so ergiebt sich folgender Stand der drei Fonds. Bei Fonds A liegt eine Überzahlung von 172,40 M. vor; bei Fonds B ist in 1896 zu übertragen 1276 M.; der Fonds C hatte Ende des Vorjahres einen Stand von 12407,49 M. Unter Berücksichtigung der Überzahlung bei Fonds A verbleibt hiernach ein Vorrat von 13511,09 M. Diesem Vorrat treten hinzu der Bestand des Betriebskapitals mit 2000 M. und der Bestand des Baufonds mit 23712,60 M. u. s. w. Im laufenden Vereinsjahre finden Ergänzungswahlen zum Verwaltungsrate nicht statt.

KUNSTHISTORISCHES.

— *In Kaysersberg bei Colmar* befand sich seit langer Zeit ein wohlerhaltener grosser Altar in Holzschnitzerei, auf welchen man erst im vorigen Jahre anlässlich der Ausstellung elsässischer Kunstwerke in Strassburg aufmerksam wurde. Das treffliche Werk weist, wie der „Frkf. Ztg." mitgeteilt wird, an der besonders schön gearbeiteten Predella Christus mit den zwölf Aposteln, im Mittelschrein die Kreuzigung und an den beiden Seitenflügeln zwölf Reliefs aus der Passion auf. — Die Außenseiten der Flügel enthalten Gemälde aus späterer Zeit, ohne besonderen künstlerischen Wert. Dieses interessante Kunstwerk hat die Geschmacklosigkeit einer späteren Zeit einfach weggeräumt und durch einen neuen Hochaltar ersetzt; es wurde, soweit es nicht als Brennholz verkauft wurde, hinter dem neuen Hochaltar an der Ostwand des Chores aufgestellt, oder besser gesagt, versteckt. Jetzt steht es wieder auf dem Hochaltar und kommt in dieser alten Kirche, die auch sonst so manche interessanten Kunstschätze aufweist, wieder zur vollen künstlerischen Wirkung. Der Ursprung des Werkes war früher strittig: es sollte aus der Kathedrale von Canterbury stammen, in der Reformationszeit nach Basel und von da nach Kaysersberg gekommen sein. Neuerdings ist aber durch einen glücklichen archivalischen Fund festgestellt worden, dass es elsässische Arbeit ist und aus Colmar stammt. —:—

VERMISCHTES.

Amerikanische Architektur. In Chicago hat man die peinliche Entdeckung gemacht, dass sich die zwanzig bis fünfundzwanzig Stockwerke hohen „Himmelstürmer" und „Wolkenkratzer" bedenklich senken. Ursache ist das kolossale Gewicht der Bauten, die meist auf nachgiebigem Thonboden stehen. Das Gebäude der Handelskammer hat sich in einigen Teilen in den letzten sechs Jahren um sechzehn Zoll, in anderen um achteinhalb Zoll gesenkt, wodurch natürlich bedenkliche Risse entstehen. —:—

Zur Geschichte der Kataloge der K. Gemäldegalerie in Dresden. Am 8. August 1823 starb in Dresden der erste Inspektor (dies war damals der Direktor) der K. Gemäldegalerie, *Karl Friedrich Demiani*, mit Hinterlassung seiner Gattin, *Karoline*, geb. *Martini*, und dreier Kinder, *Karl Theodor*, *Emma Amalie* und *Mathilde*. Der Verstorbene hatte auf zehn Jahre (bis zum 16. März 1827) das Privileg erhalten, den Druck und Verkauf eines Orts- und Sachverzeichnisses besagter Galerie zu betreiben.[1] Sein Nachfolger, Professor *Johann Friedrich Matthaei*[2], kaufte das Privileg nebst den noch lagernden Exemplaren, da er sich „von der Notwendigkeit, die Gemäldesammlung sowohl in wissenschaftlicher als geschichtlicher Hinsicht nach einer anderen, als der bisherigen Ordnung, aufzustellen", überzeugt hatte. Er beabsichtigte, den Katalog umzuarbeiten und in deutscher wie in fremden Sprachen erscheinen zu lassen. Vom 5. November 1824 datirt die hierauf ergangene Königliche Bewilligung (nach den Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs: III, 14b Fol. 362 Nr. 4 (l) Bll 647—655). *TH. DISTEL.*

Zu Christian Leberecht Vogel's Bild: „Des Meisters Söhne" in der K. Gemäldegalerie zu Dresden. Der Katalog der K. Gemäldegalerie zu Dresden führt jetzt unter Nr. 2189 ein „berühmtes" Gemälde *Christian Leberecht Vogel's* (1759 bis 1816) unter dem Titel „Des Meisters [junge] Söhne"[3] auf. Erworben wurde es 1817, doch bis 1846, nach *Karl Woermann's* freundlicher Mitteilung, ist es anders aufgeführt. Im Fürstlich Schönburgischen Schlosse Lichtenstein befindet sich nun, wie mir mein hoher Gönner, Seine Durchlaucht, der u. a. auch die Malkunst fleißig und erfolgreich ausübende Prinz Ernst von Schönburg-Waldenburg auf Gauernitz, gütigst eröffnet hat, eine kleine Aquarelle mit demselben Vorwurfe, welche in der Familie als Porträt der späteren Fürsten Otto *Viktor* von Schönburg-Waldenburg[4] und *Alfred* von Schönburg-Hartenstein gilt. Nach *Nagler* malte Vogel u. a. für das Schönburgische Haus, auch wiederholte er denselben Gegenstand (Woermann's Katalog) mehrfach.[5] Sonach wird eine Umtaufe des Dresdener Bildes wohl stattfinden müssen, Woermann neigt auch bereits dazu. Das Lichtensteiner Bild soll übrigens das ursprüngliche, nach dem Leben gemachte sein. Später mag er in dem Bilde andere Porträts, vielleicht die seiner Söhne (Karl Vogel's von Vogelstein u. a.) angebracht haben. In der dortigen Schlosskirche, dies sei noch bemerkt, befindet sich ein anderes L. Vogel'sches Gemälde mit dem Knabenporträt des genannten Prinzen Otto Viktor (Christus führt das „unschuldige Kindlein" vor die Jünger). Früher war es das Altarbild, jetzt hängt es an einem anderen Orte der Kirche. Zur Zeit ist es vorübergehend — zum Copiren — in Gauernitz, wo Woermann und ich es sahen.[6] *TH. DISTEL.*

1) Von 1817 liegt mir — ohne Autornamen — vor: Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde.

2) Anonyme Kataloge bearbeitete er 1826, 1833, mit Namen einen 1835.

3) Es bleibt übrig, festzustellen, ob Leberecht noch einen Sohn, neben Karl (Vogel von Vogelstein), gehabt habe.

4) Der Knabe mit dem Bilderbuche

5) Erst neulich sah ich eine gute, etwa originalgroße alte Kopie eines nicht genannten Malers im Besitze des Herrn [illegible] in Dresden.

6) Über Vogel vergl. *Keller*, Nachrichten von alten in Dresden lebenden Künstlern (1788), S. 189—192. Der Geburtstag Vogel's ist dort angegeben: 6. April 1759 in Dresden. S. 190 sind „zwei Kinder nach der Natur, in Öl, welche der junge Herr Riedel (Anton Heinrich — cf. Keller a. a. O. S. 138) kürzlich radirt hat", erwähnt.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 3.
Die Wiener Genesisminiaturen. Von Victor Schultze. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von Dekan Klemm. — Die Kanzel in der St. Andreaskirche zu Weißenburg a. Sand (Mittelfranken). Von H. Steindorff. — Altes und Neues vom Dom zu Schleswig. Von Doris Schnittger. (Schluss). — Der Zwang zum stereoskopischen Sehen und andere Kunstmittel der neuesten Malerei. Von J. M.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 22. 16. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich vom 27. März bis 27. April d. J. zu Studienzwecken verreise, bitte ich alle Einsendungen während dieser Zeit direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte März. *C. v. LÜTZOW.*

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

I.

Was ich heut vor einem Jahre an dieser Stelle über die Frühjahrsausstellung schrieb, könnte auch ganz gut meinem Bericht über die diesjährige voranstehen, wenn ich ihren Charakter von neuem erklären wollte. Auch hier nehmen wieder all die Bilder und Studien, die in einer jeden Werkstätte neben den Hauptarbeiten entstehen, den weit größeren Platz ein, nur hat die Jury noch strenger als sonst ausgewählt, so dass die Münchener Kunst trotz dem sich stetig mehrenden Andrang zur Secession nur sieben Säle einnimmt. Die vier andern hingegen verleihen der Ausstellung in sofern ein anderes Gepräge, als sie den Rahmen derselben durch eine Anzahl ausländischer Kollektionen zur internationalen Ausstellung in reduzirtem Maßstab erweitern.

Irgend eine wesentliche Verschiebung in den Bestrebungen der Münchener Künstler zu konstatiren, dürfte hier schwer fallen. Ein Fortgang auf dem beschrittenen Wege: der Erlangung eines befreienden malerischen Könnens ist zwar unverkennbar, aber man hat doch zu sehr den Eindruck eingetretener Ruhe, des Stillschweigens, das nur emsige Arbeit zu begleiten pflegt, um an große Umwälzungen zu denken. Auch von einem gefahrbringenden zu starken Abstrahiren von der Natur, so einer Art Stilisirungswut, die in der Luft liegt, merkt man hier ziemlich wenig. Bei weitem die meisten Bilder sind ehrliche, wenn auch durchaus nicht nüchterne Arbeiten nach der Natur, die durch die malerische Verve das Interesse in hohem Grade in Anspruch nehmen, immerhin aber die Individualität nicht in dem Maße zutage treten lassen, wie in ausgereifteren Werken. Möglich, dass manche sich zu solch größerem Schlage vorbereiten, was die Sommerausstellung zeigen wird, — die Frühjahrsausstellung verrät davon, mit wenigen Ausnahmen, die ich gleich nachher berühren will, nichts, sondern nur vom Malenkönnen. Und dieses bestätigt nur all die Hoffnungen, die ich hier schon öfter aussprach. Leute mit Namen ohne Klang führen einen Pinsel, dass sie gar manche populäre Kunstgröße in die Tasche stecken könnten, es reift die Kunst einiger exquisiten Bildnismaler und -Malerinnen, die noch allein ein Teil der Münchener Künstlerschaft zu schätzen weiß, denen es aber zunahe treten hieß, wollte man sie mit gar manchen vielbeschäftigten Porträtmalern in einem Atem nennen. Immer noch liegt der Schwerpunkt in der Landschaft, jedoch ist diesmal ein langsames Zunehmen des Figürlichen zu bemerken, was ja wohl auch dem vorauszusehenden Wege der Kunst entspricht.

Neben der Zahl derer, die sich, wie gewohnt, mit äußerst respektabeln Arbeiten einstellen, die aber aus den auseinandergesetzten Gründen nur schwer mit Worten kurz zu charakterisiren sind, fallen einige auf, die teils mit solchen für ihr bisheriges Schaffen neuartigen Werken auftreten, teils überhaupt neue Namen sind. Jeder orientirte Ausstellungsbesucher weiß, dass bei den ersten speziell an *Ludwig Dill*, den Präsidenten der Secession, gedacht ist, dessen farbige Zeichnungen das Ereignis der Ausstellung sind. Man wusste, dass Dill's Kunst ungefähr um die Zeit der Gründung der Secession in eine zweite Phase, in ein Stadium durchgeistigter Abklärung getreten war; man bewunderte die

jugendliche Frische des mutigen Führers und zweifelte nicht, dass er sich noch lange auf der erreichten Höhe halten würde. Und nun geschieht etwas Unerwartetes: abermals fällt die Hülle und jetzt erst scheint der tiefinnerste Kern seiner Individualität zutage zu treten. In diesen neuen Arbeiten fand Dill den einfachsten wie prägnantesten Ausdruck seiner selbst; groß und schlicht, ebenso phrasenlos wie ergreifend wirken diese anspruchslosen Motive aus der nächsten Umgebung Münchens, dem Dachauer Moose, die mit den denkbar einfachsten Mitteln, in stark umrissenen Kohlezeichnungen auf getöntem Papier, denen mit einigen wenigen Farben ein wundervoll starker farbiger Klang verliehen ist, gegeben sind. Hier deckt sich ganz die Kunst mit der Persönlichkeit: gerade so schlicht, aber wahr bis zum Herzensgrund, ist Dill selbst; mit demselben heiteren Ernste, wie auf diesen seinen Bildern, blickt er ins Leben. Wer so wie er in der Reife sich jugendliche Frische bewahrt, ist wie geschaffen zum Führer einer Vereinigung, die nicht allein in München, sondern in ganz Deutschland eine Verjüngung und Befreiung der Kunst anstrebte — und erreichte.

Als Gewähr für die Zukunft der Secession kann nichts besser gelten, als der stete Neuanschluss vielversprechender Talente, wie sie jedes Jahr stattfindet. Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf einige derselben hinweisen, da mancher noch ungeklärte, aber gute Früchte verheißende Anfänger auf der Frühjahrsausstellung besser zu würdigen ist, als in der großen Ausstellung, wo er im internationalen Orchester nicht zu Worte kommt.

Da ist z. B. ein neuer Name, *Oskar Zwintscher*, der mit fünf, sechs größeren Arbeiten vertreten ist, die von prächtigem malerischen Können und von starker, wenn auch noch nicht ganz auf eigenen Wegen wandelnder Phantasie zeugen. Wie noch gar manche andere, steht auch er in einem Teil seiner Bilder im Banne des großen Schweizer Meisters, zeigt aber in den übrigen, dass er auch er selbst sein kann. Wie stets, wird kaum jemand mit seinen ersten Werken eine neue Welt — die Welt, die er in sich trägt — bilden können, ehe er nicht ein Meister in der Nachbildung der realen Welt geworden ist. Und deshalb wirken ganz schlichte Naturausschnitte, wie Zwintscher's „Meißen“, am harmonischsten, auf dem er bei finsterm wolkigen Abendhimmel einen Blick über die roten Ziegeldächer der alten Stadt und den düster ragenden Dom giebt, oder seine äußerst kräftig gesehenen Modellstudien, in denen er oft dekorativ derb vorgeht, aber nie leer wirkt, wie auf seinen Phantasiestücken. Auch diese enthalten viel Schönes, wie besonders sein „Sturm“, eine wilde Felsgegend mit antediluvianischen Menschengestalten, aber sie verlieren in demselben Maß, wie bei ihnen die Fühlung mit der Natur abnimmt, was am stärksten bei einer Idylle „Sonnenschein“ der Fall ist, die, so talentvoll sie ist, doch in Palettentönen ihren Ursprung hat. Bedächten doch alle nach Vereinfachung und Stilisirung Strebenden, dass diese nur organisch aus dem hingebendsten Naturstudium hervorgehen und nicht eigenmächtig hervorgerufen werden kann.

Ein anderes frisches Talent ist *Georgi*, der diesmal einen großen sommerlichen Gewitterhimmel bringt, dessen übereinandergeschichtete Wolkenmassen sich wie Schneegebirge auftürmen, was mit großer malerischer Kraft gegeben ist.

Noch ein dritter Künstler, vielleicht der feinste der drei, namens *Haueisen*, tritt mit einem kleinen Bilde auf, von dem man nicht zu viel sagt, wenn man es eine Perle der Ausstellung nennt. Es vereinigt so viel Qualitäten — vollkommen selbständige Auffassung wie Formensprache, eine schöne, kräftige, in keiner Weise outrirte Farbe, dass es schwer sein dürfte, im Autor den Anfänger zu finden. Landleute, die sich vor dem Gewitter flüchten. Ganz eng im Rahmen stehende Gestalten eilen, grell von der Sonne beleuchtet, dem ebenfalls noch im Sonnenschein glänzenden Dorfe zu. Sturmwind und aufgefegter Staub jagt hinter ihnen drein. Das alles hebt sich hell von dem finstern Himmel ab. Ähnliche Vorwürfe komponirten früher gern die Düsseldorfer und man könnte bei meiner Beschreibung vielleicht an diese denken. Das Bild erinnert jedoch in keiner Weise an sie, sondern gleicht durchaus einem direkt beobachteten Naturausschnitt, der mit spielender Leichtigkeit niedergeschrieben ist. Wer gleich mit den ersten Bildern so auftritt, von dem dürfte, wenn er auf dem richtigen Wege bleibt, noch viel zu erwarten sein.

Um auch nur kurz auf alle die einzugehen, die mit talentvollen und sonstwie Gutes verheißenden Arbeiten sich eingestellt, fehlt mir hier durchaus der Raum; nur noch über einige schon bekannte Mitglieder oder Aussteller, die in besonderer Weise vertreten sind, seien ein paar Worte gesagt. Da ist z. B. *Wilhelm Volz*, der eine ganze Reihe reizender kleiner Entwürfe, Einfälle und Bildchen zur Ausstellung bringt: Idyllen aus einem goldenen Zeitalter, in frischen Farben keck und lustig hingeschrieben, ohne Anspruch auf irgend welche Durcharbeitung zu machen. *Max Slevogt* ist ein Maler, der über eine ganz eminente malerische Ausdrucksfähigkeit verfügt. Er malt, was ihm vor die Palette kommt: Porträtstudien nach Bekannten, Landschaften, Stillleben, Scenen aus der heiligen Geschichte, Interieurs und Modellstudien und hat von all dem vorzügliche Proben da. *Zügel's* große Kollektion mit etlichen bildmäßigen Studien ist so vortrefflich, wie jeder Strich dieses Meisters, der nie Minderwertiges schafft. *Exter* zeigt sich diesmal als ein feiner naturalistischer Landschafter. Sein Abend auf einer Anhöhe, von der ein Paar träumend in die dämmernde Stadt hinunterschaut, ist poesievoll und schlicht gegeben und erfreut sogar die, die Exter sonst nicht verstehen; seine andere Arbeit, ein weiblicher Halbakt, ist eine interessante Studie, die wohl auch keinen Anspruch darauf macht, etwas anderes zu sein. Dass

Stuck mit einigen charakteristischen Arbeiten, wie seinen stilisirten Köpfen, vertreten, ist selbstverständlich; *Kuschel* hat einige Bilder seiner Kollektivausstellung da, die ich vor kurzem erst bei Anlass des Kunstvereins eingehender besprach, ebenso wie eine Anzahl der Bilder *Thoma's*, die vor einiger Zeit die Kunsthandlung Neumann vereinigt hatte.

Später noch einiges über die Ausländer.

SCHULTZE-NAUMBURG.

BÜCHERSCHAU.

Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, mit Benutzung des päpstlichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive bearbeitet. I. Band (zweite vielfach umgearbeitete und vermehrte Auflage). Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung 1891. gr. 8⁰, XLIV u. 772 S. (Preis M. 10). II. Band (zweite Auflage) 1894, LIV u. 796 S. (Preis M. 10). III. Band (erste und zweite Auflage) 1896, LXVIII u. 88 S. (Preis M. 11).

Friedrich Schneider, Theologisches zu Raffael, Mainz, Franz Kirchheim 1896. 8⁰, 27 S.

Ein Wundername ist es: Rom. Unabsehbar die Reihe von Vorstellungen, die er in uns wachruft, Vorstellungen von grausigen Kämpfen, Heldentum, Schandthaten jeder Art, unbeschreiblichem Aufblühen von Macht und Kultur. Ist's doch eine zweitausendjährige Geschichte, weltlich und geistlich, eine Geschichte verwickelster Art, auf die Rom zurückblickt. Wer hätte nicht mit Spannung von den Schicksalen der einzigen Stadt gelesen und sich ihrer Kunstblüte erfreut, jener freilich nicht einheimischen Blüte, die Rom erlebte, als ein Fiesole und Leone Battista Alberti dort schufen, als Melozzo da Forli in Rom malte, als Bramante, Raffael, Michelangelo dort wirkten. Was damals an Kunstwerken in und für Rom gestaltet wurde, ist ja seither zum Gemeingut aller kultivirten Völker geworden. Unter den Päpsten bezeichnen Nicolaus V., Paul II., Sixtus IV., Alexander VI., Julius II. und Leo X. so ziemlich die Höhenpunkte der Kunstgeschichte Roms. Die Litteratur, die sich an diese Namen knüpft, ist eine ungeheuere. Es wäre allein ein dankenswertes Unternehmen gewesen, das zusammenzufassen und zu verarbeiten, was bis vor kurzem über diese Päpste gedruckt worden ist. Pastor bietet in seiner Papstgeschichte aber viel mehr. Wichtiges neues urkundliches Material wird in jedem Bande beigebracht und mit verarbeitet. Der erste Band beginnt mit einigen Abschnitten über die litterarische Renaissance in Italien, über das Exil der Päpste und setzt dann bei Martin V. ein. Dem kunstgeschichtlich wichtigen Papst Nicolaus V. ist ein sehr bedeutsamer, ausgedehnter Abschnitt des Buches gewidmet, weit über 200 Seiten, wobei ja die gewaltigen Baupläne für die Umgestaltung der Leostadt, des Vatikans und der Peterskirche begreiflicherweise eine wichtige Rolle spielen. Dieser Band reicht bis zum Tode Calixtus' III. Die Päpste von Pius II. bis zu Sixtus IV., diesen mit eingeschlossen, werden im zweiten Bande behandelt, in welchem uns die Kapitel über die Kunstsammlungen Paul's II. und „seine Sorge für die antiken Monumente“, sowie der Abschnitt „Sixtus IV. als Förderer von Wissenschaft und Kunst“ am meisten fesseln. Der dritte, jüngst erst ausgegebene Band, welcher Innocenz VIII., Alexander VI. und Julius II. bespricht, enthält verhältnismäßig am meisten von dem, was die Kunstgeschichte unmittelbar angeht. Standen doch Pintoricchio und Mantegna in Diensten des Papstes Innocenz; fällt doch in die Regierungszeit desselben Herrschers die Auffindung der antiken Mädchenleiche in Rom, die erst in neuerer Zeit wieder von der kunstgeschichtlichen Litteratur behandelt worden ist. Pastor hat die Angelegenheit gründlich durchgedacht, bringt eine kleine Ergänzung der bisher bekannten Angaben und schließt sich (S. 240) der Anschauung an, dass eine Beziehung des bekannten Mädchenkopfes in Lille zur römischen Leiche nicht vorhanden ist.

Ein Abschnitt über die „Beziehungen Alexanders VI. zu den Künsten“ beschäftigt sich mit den Bauten dieses Papstes und spricht begreiflicherweise ausführlich von Pintoricchio's Thätigkeit in Rom. Den breitesten Raum für kunstgeschichtliche Ausführungen gewährten aber die Kapitel über Julius II. Der Neubau der Peterskirche, Bramante's weitreichende Thätigkeit, die Auffindung der Laokoongruppe und anderer Kunstwerke des Altertums, Michelangelo's Berufung nach Rom, die Decke der Sixtinischen Kapelle, die plastischen Arbeiten Michelangelo's, endlich *Raffael's* Thätigkeit in Rom gaben ja Anlass genug, hier Kirchengeschichte und Kunstgeschichte Arm in Arm wandeln zu lassen. Angesichts der großen, zusammenfassenden Arbeit würde ich es für geschmacklos halten, da und dort eine versteckte Abhandlung, ein schwerzugängliches Heft oder dergl. namhaft zu machen, weil es übersehen wurde. Auch einige unleugbare Missgriffe sollen hier nicht des besonderen genannt werden. Ist doch das Gesamtbild der Zeiten, welche der Autor behandelt, meisterhaft gezeichnet, muss man doch eingestehen, dass in allem Wichtigen die Litteratur gründlich benützt ist. Auch Forscher, denen die Geschichte Roms nahe liegt, werden aus dem Pastor'schen Buche vieles lernen können, einem Werke, das sich bei aller Sorgsamkeit in der Ausarbeitung der Einzelheiten doch durch einen gewissen großen Zug auszeichnet. Kunstgeschichtlich genommen muss man sagen, dass es bisher kein Buch gab, in welchem die großen Aufträge der Päpste (soweit sie bisher von Pastor behandelt sind) so organisch aus der Zeitgeschichte erklärt würden, wie in dieser Papstgeschichte. Treffliche Vorarbeiten, namentlich solche von *E. Müntz*, haben ja die Arbeit hier wesentlich erleichtert, was ich erwähne, ohne damit Pastor's Verdienste schmälern zu wollen. In den Abschnitten über

Raffael steht Pastor häufig auch auf den Schultern von *Anton Springer* und *Friedrich Schneider*. Manche Erkenntnisse, die auf Friedrich Schneider's Gedanken zurückgehen, sind heute schon so verbreitet, dass man sie im Bädecker zu lesen bekommt, ohne dass man den ebenso gelehrten wie liebenswürdigen Urheber derselben öffentlich genannt hätte.

Ich meine hier zunächst eine, wie mir scheint, zutreffende Erklärung der Raffael'schen „Disputa", die schon vor mindestens zehn Jahren von Friedrich Schneider als eine scholastisch-mystische Darstellung erklärt wurde, als eine Verherrlichung des Altarsakramentes im Sinne der mystischen Theologie. Schneider hat nun vor kurzem in der Zeitschrift „der Katholik" seinen Gedankengang ausführlich ausgesprochen. Der Sonderabdruck dieser Studie: „Theologisches zu Raffael" ist es, der hier seines inneren Zusammenhanges wegen zugleich mit dem III. Bande der Pastor'schen Papstgeschichte besprochen wird. Schneider weist ganz richtig darauf hin, dass bei der Deutung der sogenannten „Disputa" zu wenig darauf geachtet wurde, wie vertraut man in Italien zu Raffael's Zeit, ja noch viel später, mit theologisch-mystischen Gegenständen war. Die kirchliche Liturgie ist dort dem Volke noch heute durchaus geläufig. Zudem hatten die Dominikaner am päpstlichen Hofe nachweisbare Beziehungen zu Raffael, sodass es durchaus naturgemäß erscheint, ein geistliches Bild Raffael's aus dem Gedankenkreise jener Dominikaner heraus zu erklären. Dasselbe Heft bringt auch eine exegetische Studie über die Transfiguration von Raffael. Das Fest der Verklärung Christi ist zur bleibenden Erinnerung an den Sieg der christlichen Heere bei Belgrad im Jahre 1456 von Papst Calixtus III. für den 6. August eingesetzt worden. Das Raffael'sche Bild, 1517 gestiftet, hängt mit der mohammedanischen Frage insofern zusammen, als es für Narbonne, wo Guilio de' Medici seinen Bischofssitz hatte, bestimmt war, und als Narbonne durch muhammedanische Seeräuber bedroht war. Am 6. August, dem nachmaligen Tage der Feier der Transfiguration, wurden früher der Märtyrer-Papst Sixtus II. und die Diakonen Felicissimus und Agapitus in der Messe kommemoriert. Giulio de Medici gehörte aber im Kardinalskollegium dem Ordo der Diakonen an. So würden sich, schließt Schneider, die zwei Diakonen links im Mittelgrunde des Raffael'schen Bildes erklären. Es wären die zwei Diakonen, deren Andenken an demselben Tage wie die Transfiguration gefeiert wird. Die Verbindung der Verklärung Christi mit dem besessenen Knaben auf Raffael's Transfiguration erläutert Schneider dadurch, dass er den vom Teufel besessenen Knaben als ein Symbol der Türkenherrschaft nimmt, die ja, wie oben erwähnt wurde, in einer bestimmten Beziehung zur Einsetzung des Festes der Transfiguration steht. Der verklärte Christus würde hier in mystischem Sinne der Retter aus Türkennot sein, wie er auf dem Bilde als Befreier des besessenen Knaben dargestellt ist. Zweifellos liegt eine solche Deutung des Wunderwerkes von Raffael's Hand den Gedanken seiner Zeit viel näher, als irgend eine andere der bisherigen Erläuterungen.

TH. v. FR.

NEKROLOGE.

x. Der Historien- und Landschaftsmaler *Ernest Ange Duez* ist am 3. April in Paris im Alter von 53 Jahren gestorben. Er wurde am 8. März 1843 geboren, war Schüler von Pils und debütirte 1868 im Salon mit einer Mater dolorosa. Aber erst 1879 machte er von sich reden durch ein großes Triptychon, das sich jetzt in der Luxemburggalerie befindet: Die Legende von St. Cuthbert. Von da ab ist dem Maler der Erfolg treu geblieben; er malte neben religiösen Stoffen sehr geschätzte Landschaften, Seestücke etc. Er war Mitbegründer der Société des aquarellistes, dann der Pastellisten, wurde 1879 mit einer Medaille 1. Klasse prämiirt, erhielt 1880 das Kreuz und wurde 1889 Offizier der Ehrenlegion. Er starb an Herzlähmung, eine Folge des Radfahrens.

x. *Ludwig Munthe*, einer der geschätztesten Düsseldorfer Landschaftsmaler, ist am 30. März nach längerem Leiden gestorben. Er wurde 1843 auf Aroën in Norwegen geboren, ging 1861 nach Düsseldorf und bildete sich dort ohne Lehrer als Landschafter aus. Er hat verschiedene Auszeichnungen, viele Medaillen, Orden (Ehrenlegion und Leopoldsorden) und Titel, wie den eines schwedischen Hofmalers, die Ehrenmitgliedschaft der Akademieen in Stockholm und Kopenhagen erhalten. Munthe nahm als Künstler eine besondere Stellung ein. Wie er sich ohne eigentlichen Lehrer herangebildet, so hatte er auch keinen gleichartig schaffenden Kunstgenossen oder Schüler. Begabt mit einem feinen Farbensinn, wusste er aus der Natur den zauberhaften Wohlklang der in ihr schlummernden Farbenharmonie hervorklingen zu lassen. Frühling, Herbst und Winter boten ihm die Stimmung, die er seinen Motiven zu Grunde legte. Bewunderte man die Winterlandschaften Munthe's mit ihrem entzückenden Luftton, aus dem in der Ferne immer neue Formen herauswuchsen, und der unerreichten Weichheit in der Behandlung des Schnees, dann glaubte man hier die berufenste Domäne des Meisters erkennen zu dürfen; wenn er aber hinwiederum die frische, keusche, fast herbe Poesie des Frühlings schilderte, oder den Farbenreiz der zu Rüste gehenden Natur ausbreitete, dann erschien jenes Urteil wieder überholt. Der deutsche Wald, die niederländische Ebene, das Meer, die winterliche Dorfstraße, Kanalläufe und Städtebilder sind die Vorwürfe gewesen, an denen sich Munthe's Kunst am liebsten erprobte. Eine Radirung nach einem Bilde Munthe's von der Hand Prof. E. Forberg's brachte die Zeitschrift f. bild. Kunst, Neue Folge, Bd. II, S. 248.

PERSONALNACHRICHTEN.

Prof. M. Lehrs, bisher Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett in Dresden ist zum Direktor der Kupferstichsammlung ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. — Nach vielen Umzügen und Wanderungen hat endlich die „Nationale Porträt-Sammlung" ein würdiges Heim in einem eigenen Gebäude neben der Nationalgalerie in Charing Croß erhalten. Die Sammlung ist aus recht

kleinen Anfängen entstanden. Im Jahre 1859 zählte sie erst 56 Bildnisse, zehn Jahre später aber war sie schon auf 288 angewachsen. Jetzt hat sie eine Vollständigkeit erreicht, dass der Beschauer in der That die ganze englische Geschichte, repräsentirt durch die Männer, die sie gestaltet haben, vor sich sieht. Die Bildnisse der Königsfamilie beginnen mit Robert von Normandie und endigen mit der Königin Viktoria, deren lebensgroßes Porträt sich in der Eingangshalle befindet. Viele Bilder der Sammlung sind auch von bedeutendem künstlerischen Wert und sind von den ersten Malern Englands gemalt.

Paris. — Der Orden der Rosenkreuzer hat seine Ausstellung Ende März eröffnet. Ein mörderisches Plakat ladet zum Besuche ein: ein Lohengrin, der das Haupt Zola's vom Rumpfe abgeschnitten hat und es, blutig und verzerrt, triumphirend emporhält. Diese Geschmacklosigkeit soll den Sieg des Idealismus über den Naturalismus versinnbildlichen. Die Rosenkreuzer sind im wesentlichen Botticellisten und haben außer der Nachahmung der langgestreckten schmalwangigen Leiber der Frühflorentiner ihren Bildern noch eine Dosis von Mysticismus und von des Gedankens Blässe zugesetzt. Diese Maler, welche den Körpern alle Erdenschwere ausziehen und sie zu „Astralleibern" umwandeln, nennen sich selbst „Seelenmaler". Dieses ganze Rosenkreuzertum ist bei Licht besehen die absolute Negation der Millet- und Bastien-Lepage, ein ins malerische Gigerltum getriebener Gegensatz zu der nach Erde und Schweiß duftenden Armeleutmalerei. Der Oberpriester dieser Gesellschaft ist der „Sar" Peladan, dem diese systematisch betriebene Marotte zu einer reichen Heirat verholfen hat. Das Sonderbarste ist, dass dieser Malsportklub, der allem Realismus den Tod geschworen hat, seine gemalte Limonade in altgotische Rahmen einfassen lässt, die auch deren vielhundertjähriges Alter vortäuschen sollen: sie sind künstlich wurmstichig, künstlich zerbrochen, sogar mit künstlichem Fliegenschmutz bedeckt! Natürlich nennen diese Narren alles, was nicht diese Altertums-Spielereien mitmacht, vieux jeu und erklären es für altmodisch.

⊙ *Die Berliner Kunsthandlungen* machen trotz der vorgeschrittenen Saison noch immer große Anstrengungen, das Publikum für ihre Ausstellungen heranzuziehen. Dem *Schulte'schen Salon* wird dies auch wohl gelingen, denn seine April-Ausstellung bietet in der That manches Erfreuliche und Interessante. Erfreulich sind namentlich die Landschaften von *Carl Rathjen*. An den Bildern dieses Malers waren eine poetische Auffassung und ein gewisser Stimmungsreiz zwar oft zu rühmen, die Technik aber hatte fast immer etwas Nüchternes, und dem Kolorit fehlte meist die Wärme. Die jetzt ausgestellten Dorflandschaften dagegen sind ausserordentlich frisch, bei aller Sorgfalt in der Durcharbeitung haben sie sich die volle Kraft und Lebendigkeit der vor der Natur vollendeten Studien bewahrt, und auch in ihrer Farbengebung ist viel gesunde Frische. Sehr viel Anerkennung verdienen auch die Landschaften von *Eduard Fischer*, von denen eine ganze Anzahl die Bewunderung der Ausstellungsbesucher hervorruft. Die virtuose Technik dieses Künstlers ist freilich schon seit Jahren kaum noch zu übertreffen. Die Spreewaldbilder von *Willi Werner* sind bereits durch die vor Weihnachten erschienenen Faksimiledrucke bekannt geworden, wenigstens was ihre Motive betrifft, die der junge Künstler jetzt auch malerisch zu verwerten gesucht hat. Dass er hierbei nicht in allen Fällen ganz glücklich gewesen ist, liegt wohl daran, dass der illustrative Charakter auch bei den Gemälden zu sehr in den Vordergrund tritt. Eine sehr umfangreiche Gruppe von Arbeiten hat *J. Wischniowsky* ausgestellt, ein bisher in Berlin noch ziemlich unbekannter Künstler, der sich so ziemlich auf allen Gebieten der Malerei versucht hat. Sein Hauptbild, das als Unterschrift die Worte Joh. 15, 12 trägt: „Dies ist mein Gebot: Liebet einander, wie ich euch geliebt habe", variirt das von Pauwels so wundervoll gelöste Thema des auf dem Schlachtfelde erscheinenden Christus. Aber während uns die Vision bei Pauwels dadurch menschlich näher gebracht wird, dass wir uns in die Seele des sterbenden Soldaten versetzen, der sich in seinen Leiden im Gebet an den Herrn wendet und bei ihm Trost sucht und findet, ist die Erscheinung bei Wischniowky nur um der Tendenz willen da. Wir sehen vor uns eine erstürmte Batterie. Am Boden liegen mit verzerrten Gesichtern und gekrampften Händen gefallene Krieger, deutsche und französische. Das volle Mondeslicht fällt auf sie, und seine Strahlen scheinen Gestalt anzunehmen, die Gestalt des Heilands. Die Tendenz ist aber die Hauptsache bei dem Bilde, und weil sie in erster Reihe bestimmend gewesen zu sein scheint, nicht aber künstlerisches Empfinden und das Streben nach malerischer Wirkung, so ist die Komposition posirt und die Malweise flach und roh ausgefallen. Besseres leistet Herr Wischniowsky in der Landschaft. Einzelne von den kleinen Studien aus Algier sind nicht übel. Als geschickter Pastellmaler bewährt sich in einigen Damenbildnissen der Düsseldorfer *Klein-Chevalier*, während die Bilder von *Paul Bach* so übertrieben in der Farbe sind, dass ihnen jede harmonische Wirkung abgeht. — Der *Salon Gurlitt* hat, wie alljährlich im Frühling, eine Ausstellung älterer französischer Gemälde veranstaltet. Man findet da Bilder von Corot, Courbet, Daubigny, Diaz, Jules Dupré, Henner, J. F. Millet, Th. Ribot, Troyon, Ziem u. s. w., die aber meist zweiten und dritten Ranges sind und auf die wir wohl nicht näher einzugehen brauchen. — Dagegen müssen wir über das am 31. März neueröffnete *Panorama „Beresina"* von *Juljan Falat* und *A. von Kossak* noch einiges sagen. Juljan Falat hat in dem landschaftlichen Teil dieses Riesenbildes ein Werk geschaffen, das künstlerisch weit über das Niveau der bisherigen Panoramenmalerei emporragt. In dieser scheinbar unendlichen Schneelandschaft, deren kalter Ernst nur durch den verklärenden Schein der letzten Sonnenstrahlen ein wenig gemildert wird, ist nicht nur die Illusion vollkommen erreicht, — in ihr ist zugleich eine Stimmung, die den Beschauer sofort auf das Tiefste ergreift. Wenn man so zwischen zwei nur dürftig mit Birken bewachsenen Hügeln hindurchschaut in die Ferne, wie weit sich da die Schneegefilde dehnen, wie traurig, wie hoffnungslos, und doch zugleich wie großartig, wie erhaben! Gegenüber der Majestät dieser Natur wird alle menschliche Grösse zunichte, und man begreift, dass an ihr der bis dahin unüberwindlich scheinende Korse zu Grunde gehen musste. Nicht ganz so glücklich sind die Schöpfer des Gemäldes in der Lösung des Problems der figürlichen Darstellung gewesen. Sie haben hierbei dem Impressionismus soviel Konzessionen gemacht, dass man bei mancher Gruppe aus dem Gewimmel kaum in ihren Umrissen angedeuteter Gestalten gar nicht klug wird. Die Komposition dagegen verdient wieder gerühmt zu werden, sie veranschaulicht in packender Weise das gewaltige Drama des 28. November 1812. Uns auf Einzelheiten einzulassen, würde zu weit führen.

Düsseldorf. Hans Deiters — ein Schüler E. v. Gebhardt's, einer der Schüler, die wenigstens nicht blinde Nachbeter dieses vortrefflichen Meisters aber verhängnisvollen Lehrers, verhängnisvoll durch die Eitelkeit, durchaus „Schule" machen zu wollen — tritt zum erstenmal mit einer Sammelausstellung an die Öffentlichkeit. Hätte der Künstler in Berlin oder anderswo ausgestellt, so würde man sagen: „man hätte

ihm von einer Sammelausstellung ernstlich abraten sollen". Hier thut man das nicht, hier kündigt eben jeder mit Fanfarenstoß seine Kollektion an. Doch eine Kollektiv-Ausstellung ist ein eigen Ding: für starke Begabung vorteilhaft, zeigt sie alle jene Vorzüge, die der Künstler in einem Bilde nicht zu geben vermochte, für mittelmäßige nachteilig, alle jene Mängel aufdeckend, die der Künstler an einem Bilde zu verstecken vermocht hätte. Dies trifft bei Hans Deiters zu. Seine Gemälde-Sammlung ist das reine Potpourri von Geschmäckern und Richtungen, ein Flickwerk an Unklarheit, tastenden Versuchen und unvermögendem Wollen. Jeder Anhaltspunkt, der auf ein persönliches Empfinden schließen ließe, fehlt; man halte diese bunte Reihe ja nicht für Vielseitigkeit, es ist ein absoluter Mangel an Einheit, an Eigenheit — echt die Frucht der Kunstanschauung, die hier die breite Masse beherrscht: man weiß hier nämlich — mit geringer Ausnahme — immer noch nicht, dass die moderne Kunst das notwendige Resultat eines neuen, eben des „modernen" Empfindens ist, des Empfindens vom Ende des Jahrhunderts (das freilich schon weit früher seine Vorläufer hatte und eben jetzt allgemeiner zu werden beginnt), das Resultat eines Empfindens, das mit unbedingter Notwendigkeit so schafft, weil es nach seinen inneren Gesetzen muss. Das weiß man hier noch nicht und hält darum die moderne Kunst für ein rein willkürliches Experimentiren, ein Spiel persönlicher Laune, eine Handgelenkübung schließlich, die man, „wenn man nur will", auch kann. Diesen Glauben erkennt man so recht an Hans Deiters' vereinzelten modernen Versuchen, die verfehlt sind, weil eben Versuche eines, wie andere Bilder zeigen, absolut unmodern empfindenden Menschen. Wenn er z. B. in seinem Bilde „Freude" jene überzarten, bleichen Töne anschlägt, die das subtilste Empfinden voraussetzen, so lässt die Geistlosigkeit der Figuren dies Kolorit vergebens Originalität posiren, man sieht auf den ersten Blick die Absicht und wird verstimmt. Das Porträt eines jungen Mannes, in schlichter Natürlichkeit der Natur abgelauscht, weist deutlich die Grenzen, die dem Künstler geboten sind. Alles in allem nichts aus der Reihe ragendes. — Im unteren Saale hängt ein Porträt von Schneider-Didam. Er ist entschieden einer der talentvollsten unter den jüngsten. Anfangs sehr in der Sauce steckend, ohne Geschmack und Tongefühl, entwickelt er sich jetzt recht erfreulich zu seinem Vorteil. Hoffentlich ist er noch mancher Entwicklung fähig.

SCURATOW.

Das *Brünner Gewerbemuseum* hat am 21. März eine reichbeschickte und sehr gelungene „Ausstellung von Liebhaberkünsten" eröffnet, an der sich nebst zahlreichen Privaten der unter dem Präsidium der Gräfin Mari Belrupt stehende Brünner Frauenerwerbverein, der Paramentenverein, der Klub der Amateurphotographen, die Gesellschaft der Kunstfreunde des österreichischen Touristenklubs, die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde u. v. a. beteiligten. Zur Ausstellung gelangten die verschiedensten Techniken der Textilkunst, vornehmlich sehr schöne Stickereien und geknüpfte Teppiche. Dann die von Dilettanten gern gepflegte Lederschnittarbeit, Holzschnitzereien, namentlich der Kerbschnitt, Malereien auf Seide, Porzellan und Holz, Majoliken und Metallintarsia. Um den ausstellenden Dilettanten zugleich gute, mustergültige Vorbilder vorzuführen, wurden auch einzelne Firmen herangezogen, so für Lederarbeit *Franke* und *Papke* in Wien und *Hulbe* in Hamburg, für Kerbschnitt das Atelier von Frau *Clara Roth* in Berlin, für Metallintarsia die Fachschule in *Cortina d'Ampezzo*. Für alle Techniken wurden auch die dazu nötigen Werkzeuge und Anleitungen ausgestellt. Die Ausstellung dauert bis 10. Mai l. J.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Berlin. Der Verein Berliner Künstler* hat in einer ausserordentlichen Generalversammlung am 31. März einstimmig die Erwerbung eines eigenen Künstlerhauses beschlossen. Das zum Ankauf ausersehene Grundstück befindet sich in der Bellevuestraße 3, in unmittelbarer Nähe des Potsdamer Platzes. Der Kaufpreis beträgt 850000 Mark. Es sollen 100000 Mark bei Abschluss des Vertrages, 250000 Mark im Mai 1897 gezahlt werden. Der Rest von 500000 Mark soll zu $3^1/_2$% auf 8 Jahre fest stehen bleiben. Die ersten Künstler, an ihrer Spitze Menzel und Knaus, haben eine Bewegung eingeleitet, die zum Zweck hat, Kunstwerke zu einer Lotterie beizusteuern, um bei der Finanzirung des neuen Künstlerhauses wirksam einzugreifen.

Hamburg. Der Jahresbericht des Kunstvereins ist soeben erschienen. Er enthält Mitteilungen über die permanente und die große Kunstausstellung, die Vereinsverlosung und Vereinsgaben der Ruthsfeier, die Ed. Behrensfeier, Abrechnung des Vereins, und über die grosse Ausstellung ein Verzeichnis der Mitglieder. Dem typographisch trefflich ausgestatteten Bericht sind noch einige künstlerische Beigaben hinzugefügt. Der Vereinsvorstand, so heißt es zu Beginn des Berichts, sucht nach wie vor unabhängig von anderen Ausstellungen in seiner permanenten Ausstellung soweit möglich das Bemerkenswerteste der neueren Kunstschöpfungen zur Anschauung zu bringen. Er ist bestrebt, über alles zu orientiren, was an Hervorragendem oder doch der Beachtung Wertem auf dem Gebiete der bildenden Kunst entsteht. Es wurden 1449 Kunstwerke ausgestellt und für 12650 Mark verkauft. — Die große Kunstausstellung hatte ein gutes Ergebnis, insofern sie einen Überschuss von 6713 Mark erzielte. Sie erzielte einschließlich 6031 Mark für Verkaufsprovisionen eine Einnahme von 21883 Mark. Verkauft wurde für mehr als 60000 Mark, davon 50000 Mark von Privaten. Als Vereinsgaben wurden drei Originalradirungen von Professor P. Halm verteilt, Ansichten aus Hamburg darstellend. Für 1896 ist als Vereinsgabe eine Publikation über die Hamburger Porträtisten (Text von *Lichtwark*) in Aussicht genommen. Als Geschenke an die Kunsthalle überwies der Verein folgende Kunstwerke: Zügel, Weidende Schafherde, Leistikow, Aus dem Friedrichsruher Walde und eine Plakette von *Engelbert Pfeiffer*, das Bildnis von Valentin Ruths darstellend. Zwei längere Berichte über die Festlichkeit zu Ehren des hamburgischen Malers V. Ruths und über die Gedächtnisfeier für den Kunstsammler Ed. Behrens folgen. Aus den sonstigen Mitteilungen ergiebt sich, dass der Verein 1306 Mitglieder zählt, die über 27000 Mark Beiträge zahlten; Eintrittsgelder wurden 1657 Mark eingenommen, für Verkaufsprovisionen gingen 753 Mark, für Kunstblätter 727 Mark ein. Der Reservefond des Vereins ergiebt über 59000 Mark, wovon gegen 10000 Mark für ein Ausstellungsgebäude zurückgestellt sind.

Hamburg. — Im Kunstverein sind in letzter Zeit Stimmen der Unzufriedenheit erklungen, die zum Teil in der Hamburger Presse sich schon seit mehreren Monaten bemerklich gemacht haben. Der Wortführer der Bewegung war Herr *Robert Wichmann*, dessen Aufsatz in den Hamburger Nachrichten und auch als Sonderdruck erschienen ist; er wendet sich gegen die Bevorzugung der „modernen" Kunst bei den Ausstellungen des Vereins. In der Ende März abgehaltenen Generalversammlung, welche sehr zahlreich besucht war, kamen diese Vorgänge zur Sprache. Der Vorsitzende betonte, dass dem Ausschusse des Vereins eine besondere Bevorzugung einer Richtung völlig fern läge. Es sei weder

möglich noch zulässig, eine Richtung in der Kunst einseitig zu begünstigen. Er wies unter anderem auch auf die Publikationen des Vereins hin, über den Maler Herm. Kauffmann, auf die Radirungen von Prof. Halm, auf die Menzelausstellung und anderes, was die Behauptungen der Gegner entkräften sollte. Was die Jury anlange, so könne er aus eigener Erfahrung sagen, dass die Herren ihr schwieriges Amt mit dem größten Eifer und Geschick ausgeübt hätten. Augenblicklich sei die Malerei in einem Übergangsstadium, ein Kampfzustand bestehe zwischen Alten und Jungen. Deshalb aber müsse eine Jury um so mehr Toleranz walten lassen, damit alle Kräfte sich frei entfalten könnten, ein Prinzip, auf dem ja das ganze Leben Hamburgs beruhe. Man sage nun, der Kunstverein solle die neuere Richtung auch zu Worte kommen lassen, aber ihre Auswüchse zurückweisen. Diese zu erkennen, sei aber recht schwierig; was heute von der Masse als ein Auswuchs bezeichnet werde, erscheine im Licht der Kunstgeschichte später sehr oft als der Anfang einer neuen Blüte. Der Sprecher der Gegenpartei, die in großer Zahl erschienen war, gab kund, dass es sich nicht um eine Opposition oder einen Kampf gegen die moderne Richtung in der Kunst handle. Den Mitgliedern des Kunstvereins werde man doch nicht zutrauen, dass sie so thöricht wären, im Interesse einer Richtung eine andere zu bekämpfen. Nur möchten die Ausschreitungen der modernen Richtung nicht vom Vorstande begünstigt werden. Man könne dem Künstler ja keine Vorschriften machen, was er malen solle, aber wenn er immerfort male und nichts verkaufe, so müsse man doch voraussetzen, dass er nicht der gottbegnadete Künstler sei, für den er sich halte. — Gegen diese völlig unhaltbare Äußerung wandte sich sogleich Herr Direktor Brinckmann und wies mit Recht darauf hin, dass das Gottesgnadentum mit dem Geldgewinn nichts zu thun habe. Die Debatte wurde alsdann nur kurze Zeit fortgesetzt, ihr Inhalt ist kaum von Belang, bemerkenswert ist aber, dass die Wahl mit einem Sieg der Partei Wichmann endete. Von den etwa 430 Anwesenden (darunter viele Damen) gaben 311 ihre Stimmen für Herrn *R. Wichmann* ab; außerdem wurden gewählt die Herren Dr. *Ed. Brackenhoeft* (232 Stimmen), *Hugo Brandt* (317), *Joh. Merck* (231), Dr. *M. Ritter* (312). Diese Vorgänge sind von symptomatischer Bedeutung; man mag darüber denken wie man will, jedenfalls ist es bemerkenswert, dass die Mitglieder eines Kunstvereins sich in solchem Grade an der Lösung seiner Aufgaben beteiligen.

VERMISCHTES.

Paris. Für den Louvre ist eine bemalte Holzstatue von Jacopo della Quercia, etwa 2 Meter hoch, die Jungfrau mit dem Jesusknaben darstellend, erworben worden. Sie ist gegenwärtig in einem kleinen Saale des Erdgeschosses aufgestellt, wo die Terrakotten der della Robbia befindlich sind.

Leipzig. — Professor *Friedrich Preller* (Dresden) und *Max Klinger* (Leipzig) haben von der sächsischen Regierung den Auftrag zur Ausführung großer Gemälde in den neuen Bauten der hiesigen Universität erhalten.

Ein Ölgemälde von A. van Ostade ist nach einer Bekanntmachung der Staatsanwaltschaft in Heidelberg gestohlen worden Das Bild stellt einen auf beide Arme sich stützenden, rauchenden Trinker dar und ist 28×24 cm groß.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. Am 28. und 29. April findet in Köln die Versteigerung der bedeutenden Gemäldegalerie des Herrn Rentiers *Alexis Schönlank* durch den kgl. Notar Herrn Justizrat A. Schäfer II. in Köln unter der Leitung des Herrn Heinr. Lempertz jr. (J. M. Heberle, H. Lempertz' Söhne) ebenda statt. Es sind auserlesene Werke älterer Meister, hauptsächlich niederländischer Meister von trefflicher Erhaltung. Besondere Verhältnisse, zu denen als Hauptbeweggrund ein durch Kränklichkeit notwendiger Domizil-Wechsel nach den südlichen Klimaten kam, veranlassten den Besitzer, den der bekannten hochangesehenen altberliner Familie angehörigen Rentier, Herrn Alexis Schönlank, sich von den ihm so liebgewordenen Kunstschätzen zu trennen. Muss er auch schweren Herzens an die Ausführung seines Entschlusses gegangen sein, so wird ihn doch der Gedanke nicht ohne Trost lassen, dass es ihm gelungen war, eine Galerie schaffen zu können, die in den ersten Reihen deutscher Privat-Sammlungen mit vollem Rechte genannt werden kann und muss. Herrn Schönlank durfte es als eine große Anerkennung seiner Bemühungen und seines Strebens erscheinen, dass die bedeutendsten Autoritäten auf dem Gebiete der Kunstforschung der alten Malerschulen — wir nennen in allererster Linie Geheimrat Dr. Bode, Direktor Dr. A. Bredius, Direktor Prof. Dr. von Tschudi, Direktor Dr. Hofstede de Groot u. a. — gerne seiner Einladung zum Besuche seiner Sammlung folgten, um dann auch mit dem Besitzer ihre Ansichten und ihre Meinungen über die Autorschaft der einzelnen Bilder auszutauschen. Von den ihm auf diese Weise zu teil gewordenen Kenntnissen und Belehrungen hat Herr Schönlank in dem Kataloge, an dessen Ausarbeitung er mit großem Vergnügen den regsten Anteil nahm, ausgiebigsten Gebrauch gemacht, unbeschadet dessen, dass mancher dem Bilde bis dahin beigelegte höher klingende, durch die Vortrefflichkeit des Kunstwerks keineswegs ungerechtfertigte Name der Bestimmung eines anderen weniger hoch stehenden Meisters hat weichen müssen. So darf die allgemeine Charakteristik der Sammlung bei ihrer jetzigen Benennung der Meister mit vollstem Rechte dahin zusammengefasst werden, dass dieselbe, neben einer Anzahl von Schöpfungen erster Meister, in seltenster Weise ungemein reich ist an Werken zweiter Meister in einer solchen Vollendung und in einer solchen Schönheit, die selbst in öffentlichen Galerieen kaum ihresgleichen finden dürften, bei durchweg tadelloser Erhaltung. Der Katalog umfasst 217 Nummern, von denen 88 in Lichtdruck nachgebildet sind; wir finden darunter die Namen van Dyck, Herri m. d. Bles, Bega, Bol, N. Maes, Nic. de Bruyn d. j., Brouwer, Veronese, Camphuijsen, P. J. Codde, L. Cranach d. ä., Alb. Cuyp, J. G. Cuyp, Herm. Doncker, J. A. Duck, Palamedesz, Dusart, Eeckhout, Fyt, J. v. Goyen, Schäuffelein, Dirk Hals, Hondecoeter, J. v. d. Hoecke, G. Horst, Jordaens, ein Porträt vom Meister vom Tode Mariä; (oder von B. Bruyn), Magnasco, G. Metzu, J. M. Molenaer, P. Neefs d. j., E. H. v. d. Neer, Ochterveld, Adr. und Isaak v. Ostade, Poelenburgh, Rembrandt (Landschaft, bei Vosmaer erwähnt), Rubens, Jac. Ruysdael, Jac. Salomonsz van Ruysdael und Salomon Ruysdael, Snyders und de Vos, Jan Steen, D. Teniers d. j., G. v. Tilborch, Tizian (hl. Agnes), Valckert, Varotari, Ad. v. d. Velde, Verkolje, De Wet, Jan und Philips Wouwerman, Wijnants.

ZEITSCHRIFTEN.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 466. 1. April 1896.

Le „Sposalizio“ du Musée de Caen. Von M. B. Berenson. — La danse greque antique. Von M. Maurice Emmanuel. — Jean-Baptiste Perronneau. Von M. M. Tourneux. — Dessins inédits de Michel-Ange. Von M. Eugène Muntz. — Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Von M. Ch. Yriarte. — Exposition des œuvres de M. C. Meunier. Von M. J. Leclercq. — Correspondance de Vienne. Von M. W. Ritter.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN — BERLIN SW.

Heugasse 58 — Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 23. 23. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE XXIV. JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

I.

Dass für größere Jahresausstellungen mit internationaler Beteiligung niemals Raumüberfluss im Künstlerhaus in der Lothringerstraße vorhanden war, ist ein Umstand, der den Vorzug besitzt oder besitzen sollte, dass dadurch der breiten Massenware ein wirksamer Riegel vorgeschoben wird. Ob man die strenge Sichtung durchführen, nichts Unberechtigtes hereinlassen und nichts Berechtigtes vor dem Eingang „wegen Raummangels“ jemals abweisen kann, mag dahingestellt bleiben. Thatsächlich macht diesmal die Ausstellung einen angenehmen Eindruck, sowohl die Kunstwerke selbst als auch deren Placirung, denn es haben nicht mehr die Jury passirt, als bequem Platz finden, und keine Überfüllung ermüdet das Auge, obgleich die Hängung etwas kunterbunt und mehr nach praktischen Gesichtspunkten des Raumes als nach rein künstlerischen durchgeführt ist. Man sagt dieser Ausstellung auch nach, dass sie die modernste sei, die man bisher in Wien gesehen. Wenn das wahr wäre, so würde darüber zu erschrecken, vorläufig noch kein Grund vorhanden sein. Aber es ist nicht der Fall, denn die internationale graphische Ausstellung im November war „moderner“. Weil man ganz vereinzelte „sehr moderne“ und sogar bizarre Bilder durchzulassen diesmal für möglich gehalten hat, darum ist diese Ausstellung noch nicht im eigentlichen und richtigen Sinn eine moderne.

Neues aus erster Hand ist in verschwindender Menge vorhanden und fleißige Ausstellungsgänger der vorjährigen Saison dürften im Künstlerhause manche gute Bekannte von auswärts wiederbegrüßen. Es scheint als hielte man es für geraten, über ein modernes Malwerk sich erst in München das Beglaubigungszeugnis ausstellen zu lassen, ehe man es nach Wien sendet. Bilder dieser Kategorie werden es vielgeplagten und bescheidenen Berichterstattern vielleicht nicht verübeln, wenn diese bei zweiter Begegnung mit höflicher, aber — stummer Verbeugung vorübergehen. Man erwehrt sich schwer des Eindruckes, dass, trotz der Anregungen, welche die auswärtigen Griffelkünstler, die Kollektion Raffaëlli und Theodor von Hörmann's frische Ehrlichkeit immerhin vor kurzem zu geben vermochten, die Fühlung mit der modernen Malerei vorläufig auf wenige Ausnahmen beschränkt bleibt. So recht von Herzen kommt es noch nicht und die Gefahr, im Hintertreffen zu bleiben, hat wohl einstweilen aus der Not eine Tugend gemacht, — woraus sich mit gutem Willen vielleicht noch echte Tugenden dereinst entwickeln könnten! —

Zu den Wienern, welche mit ebensoviel ehrlichem Mut als tüchtigem Können den Problemen des Sonnenlichts nachgehen, ohne in unkünstlerische Wissenschaftlichkeit zu fallen, gehören *Max Kurzweil* und *Ludwig Ferdinand Graf.* Des ersteren Doppelporträt „Meine Eltern“ dokumentirt in seiner breiten Sicherheit und feinen Individualisirung das starke malerische Erfassen der einfachen, schlichten Erscheinung, während auf dem günstiger gehängten Bilde „Genesen“ eine solche Flut von Sonnenschein auf grünem Laub und weißem Leinenzeug leuchtet, durchschimmert und reflektirt wird, dass eine naive Stimme aus dem Publikum tadelnd meinte: „Vor diesen Bildern wird man ja ordentlich geblendet, als ob man in die Sonne sähe“ . . ., womit eine Missbilligung ausgedrückt werden sollte, welche dem Schöpfer dieser „Blendung“ als wohlverdienter Triumph gelten kann. Die Reflexlichter und die Valeurs sind so vorzüglich gemalt und bewusst richtig gegeben, dass das

gestellte Problem hier als gelöst betrachtet werden darf. Auch die feine Zeichnung der Figur und der bleichen Züge des am Arm des knochigen Burschen lehnenden Mädchens geben, im Verein mit all der warmen Sonne, die Idee des Bildes, die Rekonvalescenz, mit wirklich künstlerischer Empfindung zum Ausdruck. Wer das so malen kann, hat zugleich ein starkes und ein feines Talent. Es ist nicht lange her, als man so etwas in Deutschland und Österreich vergebens versuchte. Jetzt giebt es Mehrere, die es zu machen wagen und auch vermögen. Das ist von nicht zu übersehender Bedeutung und bei der nachdrängenden Hast der Zeit mag es nicht unerlaubt erscheinen, solche feste Haltepunkte und Grenzsteine am Wege rot anzustreichen.

Die *Graf*'schen lebensgroßen Porträts zeigen ein unabhängiges Gefühl und ich glaube, dass hier der künstlerische Ernst die scheinbare Originalitätssucht, welche Einige dem Künstler vorwerfen mögen, zu überwinden und zu adeln imstande ist. Der trockene, pastellartige Farbenauftrag ist nicht Jedermanns Sache und manches Auge wird unangenehm davon berührt. Mir geht es auch jedesmal so beim ersten Anblick, bis sich das Gefühl daran gewöhnt, diese anspruchslose und, man dürfte wohl sagen „ungeniale Technik", zu ertragen. Wie weit sich das Malen auf Kreidegrund in der Folge wirklich bewähren wird, muss und kann erst die Zukunft lehren. Schaden könnte es den so gemalten Bildern nicht, wenn sie — wie man erwartet — später wirklich schöner werden als sie zu Anfang sind, wenn noch alles eingeschlagen ist. Hoffen wir das Beste!

Krämer und *Engelhart* sind beide vertreten, ohne indessen hervorzuragen. Bei dem letzteren sind starke Münchener Einflüsse bemerkbar, doch vermochte mich sein in Tempera gemalter „Sündenfall" nicht vollkommen zu überzeugen, dass ihm dabei wohl und natürlich ums Herz gewesen ist. Vielleicht täuscht der Eindruck nicht, dass das heiter Anmutige dem ernst strebenden Künstler näher liegt, als die dramatische Wucht. Eine handfeste Natur, wie Franz Stuck, dürfte keinen günstigen Einfluss auf dieses biegsame und vielseitige Talent ausüben, das sich vor Zersplitterung zu hüten haben wird.

Franz Zimmermann's „Mariä Verkündigung" mutet fast wie ein in die Gegenwart mit modernen Farben übersetzter Früh-Florentiner an, von der Zeit, da die frommen Mönche in Fiesole und Carmine aus der etwas überladenen gotischen Epoche der Nachfolger Giotto's in die freiere Einfachheit der Renaissance übergingen, mit der erwachenden Freude am irdischen Dasein, am Natürlichen und Rein-Menschlichen. Sollte etwa ein „Fra Filippo" der aus der Ferne zuschauende Verwandte dieser noch halb kindlichen Maria sein und Patenstelle bei ihr vertreten haben? Der Typus dieser, bei dem älteren Lippi zuerst mit Bewusstsein zum Ausdruck gelangten, rührenden, aber der himmlischen Verklärtheit fast entkleideten Jungfrau, mit den zarten, bescheidenen Formen, dem kleinen Kinn und der breiten, etwas leeren Stirn, scheint hier der vielleicht unbewusste Niederschlag einer italienischen Erinnerung zu sein. Bei der durchaus modernen Technik, mit der kühlen, ruhigen und klaren Farbenharmonie, darf von Archaismus im gewöhnlichen Sinne nicht gesprochen werden. Aber es ist doch die Frage, ob eine solche Kunstempfindung heute lebensberechtigt und ausbildungsfähig sein kann, da ihr dazu die Nahrung, welche sie früher durch die stete Berührung mit dem herrschenden ganzen Volksempfinden erhielt, fehlt. Eine Kunst ohne Widerhall auf dem Resonanzboden des allgemeinen Bewusstseins, eine Kunst für Künstler und Kunstgelehrte bleibt ein gefährlich Treibhauspflänzchen, das schließlich an Anämie sterben muss, so edel es auch von Abstammung sein mag. Versuche der Art, und manche ernstgemeinte, stehen nicht mehr vereinzelt da, doch über diese hinaus wird man schwerlich kommen. Zimmermann's Bild, in seinem schlichten, fensterartigen und oben leicht abgerundeten Rahmen, ist ein Idyll voller Naturgefühl und keuscher Einfalt. Die auf einer Marmorbank sitzende Maria im grünen Tuchkleide, über deren Schoß ein dunkelblaues Gewand niederfällt, empfängt die Botschaft des jugendlich-weiblichen Himmelsboten, dessen rosiges Gewand in enganliegendem, fast durchsichtigem Gewebe herabfließt. Das Antlitz der Maria ist eine Mischung von Demut und naivem Staunen und macht den Eindruck eines bestimmten Porträtkopfes. Weniger Vertiefung zeigt der Engel, dem ein konventioneller Zug nicht zum Vorteil gereicht. Aber seine ganze Naturhingebung hat der Maler auf die Landschaft gelegt, die in herrlichem Fernblick sich hinzieht. Eine so reine, ernste Stimmung breitet sich über Fluren, Hügel und Wälder aus, dass diese Fernsicht hier keineswegs untergeordnet, sondern mit dem Ganzen zu harmonischer Einheit verbunden erscheint und dadurch dem Werk einen echt künstlerischen Wert sichert. Gewährt aber dieses Künstlertum der Richtung auch eine Zukunft? Wird diese alt-naive „Verkündigung" die Empfindungen einer kommenden Generation wiederspiegeln? Ich glaube kaum.

Ein Kolorist, der seine Palette mit allem Reichtum der Kontraste ausstattet, ist der Maler des „Jungbrunnens": *Eduard Veith.* Vom feinsten Grau bis zum tiefsten Rot und Gold ist alles vereint, was sich schlechterdings zusammenbringen lässt, ohne aus der vollklingenden Harmonie herauszufallen. Veith's Geschmack für das Schillernde, Prachtvolle und sein mehr tüchtiges als tiefes Talent sollten für Scenenmalereien und dekorative Zwecke überhaupt nutzbar gemacht werden können.

Stark, beinah zu stark, sind die Wiener Porträtisten aufmarschirt; an ihrer Spitze *Leopold Horovitz* und *Arthur Ferraris*, und neben ihnen behauptet sich auch *August Pollak*, dessen geistvolles, unterlebensgroßes Bildnis von der Accademia S. Luca in Rom prämiirt wurde. Auch das Männerporträt im Pelz (Nr. 160) von *Henriette*

Rosenthal kann in seiner frischen Unmittelbarkeit und soliden Technik zu den besten gerechnet werden. Horovitz' feinstes dürfte das vornehme Bildnis des Herrn Nic. Dumba sein. Eigentümlich nehmen sich zwischen diesen die Porträts von *Lenbach* einerseits (Johann Strauß) und von *Angeli* (zwei Frauenbildnisse) anderseits aus. Da sie bekannt sind, mögen sie nur erwähnt sein. Es ist im übrigen ein solcher „embarras de richesse" an Bildnissen von meistens schon bejahrten Vertretern beiderlei Geschlechts vorhanden, die alle auf Bestellung gemalt zu sein scheinen, dass beim Eintritt in einige der Nebenkabinette der Gedanke an eine Ahnengalerie sich fast unangenehm aufdrängt. Wären doch wenigstens diese Ehrwürdigkeiten nicht so gut gemalt, dass man schneller an ihnen vorbeikommen könnte!

Hans Temple hat zwei famose Atelierinterieurs gemalt („Professor Weyr in seinem Atelier" und „Besuch im Atelier Scharff"), die mit einer ganzen Reihe von genrehaften Darstellungen auf jener soliden Höhe stehen, welche, ohne zu kokettiren, fast immer erfreut und manchmal verblüffen kann. Nur wenn sie ungeschickt archaisirt, wie beispielsweise *Ferd. Schmutzer's* „Holländische Herberge", wird sie unerfreulich. So billig ist ein Ostade denn doch wohl nicht „nachempfunden" — Schindler's treuester Schüler, *Carl Moll*, hat sich diesmal den Hafen und die Interieurs der alten Hansastadt Lübeck zum Studium ausgesucht. Mit frischer Lebendigkeit und leuchtender Farbe schildert *Carl Pippich* eine Bergbesteigung „mit Hindernissen".

Seit Schindler's und Hörmann's Ableben ist die Gruppe wirklicher Landschafter in Wien nicht durch ausgesprochene Kräfte vertreten. *Robert Ruß* findet viel Beifall mit seinem „Hafen in Riva" und „Herbstregen", in denen eine klare Gegenständlichkeit, in großem Format, mit tüchtiger Beherrschung aller Mittel und reinen Farben durchgeführt ist. Dieselbe Klarheit des Tons erreicht auch *Ed. Zetsche* in seinen immer fein aufgefassten kleinen Naturausschnitten. Von den auswärtigen Österreichern, Polen etc. mögen noch *Vaclav Brožik* (Prag), der mit einem feinen landschaftlichen Motiv „Frühsonne im Oktober" seine Künstlerschaft auf neuen Bahnen bewährt, *Vinzenz Wodzinowski's* „Modellmarkt", *Peter Stachiewicz'* (beide in Krakau) „Die erste Aussaat", und der talentvollen *Hermine Laukota* (Prag) „Taufgang" hervorgehoben werden.

Von den Ausländern, den plastischen Werken und Aquarellen das nächste Mal.

BÜCHERSCHAU.

Clemen, Paul, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Band III, Heft 3. Kreis Neuß. Düsseldorf, 1895. VI und 127 Seiten mit 7 Tafeln und 67 Abbildungen im Text. 4,50 M.

Das vorliegende Heft bringt uns u. a. eine eingehende Würdigung der schönen romanischen Abteikirche von Knechtsteden mit ihrer höchst interessanten, durch keine spätere Zuthat oder Restauration entstellten Dekorationsmalerei aus dem 12. Jahrhundert, eine feinsinnige Schilderung der berühmten Quirinuskirche zu Neuß und eine Beschreibung der wichtigen und wohlerhaltenen, dem 14. Jahrhundert angehörenden Befestigung des Städtchens Zons am Rhein. Auch sonst wird uns manche willkommene Gabe geboten, z. B. in den trefflichen Abbildungen des Triptychons von Niederdonk, doch würde eine Einzel-Aufzählung zu weit führen; hervorgehoben aber muss werden, wie angenehm man durchgehends von der Wahrnehmung berührt wird, dass hier ein auf den verschiedenen Gebieten der Kunst gleichmäßig bewanderter Gelehrter das Wort führt und dass die Baudenkmäler, die übrigens außerordentlich klar und genau beschrieben sind, nicht einseitig bevorzugt werden. Hoffentlich gelingt es der Rheinprozinz, sich Clemen's Kraft dauernd zu sichern, damit die schöne hier vorliegende Aufgabe einheitlich durchgeführt wird. Für die Kunst des 16.—18. Jahrhunderts möchte ich mir den Vorschlag erlauben, bei der Bezeichnung der Verzierungsweise nicht lediglich die Ausdrücke „Renaissance" und „Barock" zu gebrauchen, welche zu vieldeutig und zu umfassend sind, sondern u. a. durch Hinweise auf die namhaften Ornamentstecher und ihre Art eine größere Bestimmtheit zu erzielen; man würde hierdurch einen besseren Überblick über die Verbreitung und Kreuzung der verschiedenen Stilrichtungen und Kulturströmungen erreichen. Unter den Abbildungen dürften die Zeichnungen des Herrn Hugo Leven keinen Anspruch auf Beifall zu erheben haben; wer z. B. Fig. 54 betrachtet, wird mir ohne weiteres zustimmen, dass in dieser Beziehung das rheinische Inventarisationswerk nicht auf der Höhe steht, auf welcher es sich im übrigen befindet. Von dieser kleinen Ausstellung abgesehen, kann es aber wirklich in den meisten Punkten für die anderen Provinzen als Vorbild und Muster dienen; wir wollen hoffen, dass es an den Stellen, wo es besonders not thut, eingehende Beachtung findet, da man sich leider die bittere Wahrheit nicht verhehlen kann, dass verschiedene Inventarisirungen gänzlich untauglich sind und fast von Anfang bis Ende noch einmal gearbeitet werden müssen.

HERMANN EHRENBERG.

St. — Ein Special-Katalog aller photographischen Aufnahmen *D. Anderson's* in Rom ist soeben erschienen und bei Spithöver (Piazza Spagna) erhältlich. Die Publikation verdient die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde, weil Anderson in den letzten Jahren seine Thätigkeit vor allem den Kunstschätzen Roms zuwandte, sodass seine Sammlung heute an Reichhaltigkeit selbst die Alinari's übertreffen dürfte. Wir heben nur die neuen Aufnahmen hervor. Aus dem Vatikan liegt zum ersten Mal das Appartamento Borgia in vielen Gesamt- und Detail-Aufnahmen vor; die Wandgemälde der Sixtinischen Kapelle von den Florentiner Meistern bis auf Michelangelo's Vorfahren Christi wurden neu photographirt. Zahlreiche Details aus dem großen Freskencyklus Perugino's, Botticelli's, Ghirlandajo's, die Brustbilder aller Päpste, Einzelaufnahmen der Vorfahren Christi in den Lunetten und Zwickeln werden zur Lösung der mannigfachen, streitigen stilkritischen Fragen ein willkommenes Hilfsmittel sein. Ferner photographirte Anderson die besten Gemälde und Zeichnungen der neu geordneten Galerie Corsini, und von den römischen Kirchen fanden die Fresken Pintoricchio's in S. Maria in Aracoeli und S. Maria del Popolo besondere Berücksichtigung. Vor allem aber finden wir in dem neuen Katalog eine fast vollständige Sammlung der römischen Skulpturen des Quattro- und Cinquecento, insbesondere der unzähligen Papst- und Prälatengräber der Renaissance. Das

Ciborium des Kardinals von Estoutville in S. Maria Maggiore, die Monumente der Rovere in SS. Apostoli und S. Maria del Popolo, die Kardinalsgräber in Aracoeli, in S. Maria in Trastevere und S. Prassede, die Renaissanceskulpturen endlich im Vatikan und S. Peter. Kurz die unermesslichen Schätze plastischer Denkmäler edelsten Geschmackes, die Rom beherbergt, werden durch Anderson's technisch vollendete und künstlerisch gewählte Photographieen dem vergleichenden Studium zugänglich gemacht. Der Preis der Skulpturen im normalen Format ist von 70 c. auf 50 c. herabgesetzt.

NEKROLOGE.

Der Bildhauer *Victor Tilgner* ist am 16. April in Wien gestorben. Er wurde am 25. Oktober 1844 in Pressburg geboren, kam in frühester Jugend nach Wien und zeigte schon zeitig künstlerische Anlagen. An der Akademie wurde er Schüler von Schönthaler und erhielt dort verschiedene Auszeichnungen, die goldene Füger-Medaille, ein Preisstipendium und bald auch Aufträge. Für das neue Opernhaus war ihm die Ausführung einer Büste Bellinis und für das Arsenal die eines Standbildes des Herzogs Leopold VI. von Babenberg anvertraut worden. Seine Jugend und die ersten Tage seiner Laufbahn waren nichts weniger als glänzend; er hat sich oft kümmerlich durchschlagen und viel mit Entbehrungen kämpfen müssen. Sein Name wurde erst bekannter, als er auf die Ausführung realistischer Porträtbüsten verfiel, wobei ihm seine an der Akademie erworbene technische Meisterschaft sehr zu statten kam. Die Bildnisse von Charlotte Wolter und von Heinrich Laube, welche auf der Wiener Weltausstellung allgemeines Aufsehen erregten, brachten ihm eine Menge Aufträge ähnlicher Art ein. Im Jahre 1874 unternahm er eine Studienreise nach Italien mit Makart. Auf der kunstgewerblichen Ausstellung in München 1876 wurde ihm die goldene Medaille zuteil. Gleichzeitig entstand eine Bronzegruppe Triton mit Nymphe, welche im Wiener Volksgarten aufgestellt ist. Außer vielen Porträtbüsten, wovon besonders die des Kaisers Franz Joseph populär wurde, fertigte Tilgner Charakterfiguren für das neue Burgtheater, Dichterbüsten, Porträts von Malern und Gelehrten für die Hofmuseen und das Parlamentsgebäude. In Ischl befindet sich ein Brunnen im Garten der kaiserlichen Villa von Tilgner's Hand; in der Gedächtniskapelle von Mayerling eine von ihm herrührende Mater dolorosa. Der Künstler hat ferner den Wiener Rathausplatz durch architektonische Anlagen und plastische Gruppen umgestaltet. Im Wettbewerb mit *Rud. Weyr* hat er einen zweiten Entwurf für den Platz vor dem Schwarzenbergpalais ausgearbeitet. Für das Künstlerhaus hat Tilgner eine Rubensstatue, für den Equitablepalast in Wien eine Portalgruppe und für den Centralfriedhof verschiedene Grabdenkmäler ausgeführt. Das Mozartdenkmal Wiens ist das erste große Monumentalwerk des Künstlers gewesen; ein Standbild seines Freundes Makart auszuführen ist ihm nicht mehr vergönnt gewesen. (N. fr. Pr.)

DENKMALER.

=tt. *München.* — Das vom Düsseldorfer Bildhauer Clemens Buscher modellirte Kolossal-Reiterstandbild für das Kaiser Wilhelm I.-Denkmal in Frankfurt am Main wurde durch die hiesige Erzgießerei von Hans Klement in Bronzeguss ausgeführt und wird im Monat Mai, am Jahrestage des Friedensschlusses, feierlich enthüllt. Der Kaiser ist in Uniform mit Helm und Mantel auf einem stattlichen Trakehnerhengst dargestellt, in natürlicher Haltung lebenswahr vom Künstler erfasst worden. An den Langseiten des Postamentes werden zwei Erz-Hochreliefs angebracht; das eine stellt die im Jahre 1152 in Frankfurt erfolgte Wahl Friedrich Rotbarts zum Deutschen Kaiser und das andere Kaiser Wilhelms I. Empfang in Frankfurt nach dem Kriege 1871 dar. An der Vorderseite wird die überlebensgroße Erzgruppe von Kunst und Industrie sowie dem Siegesgenius mit Schwert und Lorbeer erscheinen, während die Rückseite von der in der Rechten die deutsche Kaiserkrone, mit der Linken den Merkurstab haltenden allegorischen Gestalt der Stadt Frankfurt eingenommen wird.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

C. i. *Zwei neu erworbene Kunstschätze.* Dem an Kunstschätzen bereits schon so reichen Louvre-Museum in Paris war es in letzter Zeit beschieden, seine Sammlungen noch bedeutend und in prächtigster Weise zu vermehren. Nicht nur ist ihm durch einen Privatmann, einem Mitglied des Hauses Rothschild, der Schatz von Bosco-Reale überwiesen worden, es gelang ihm auch der Ankauf zweier Wunderwerke der griechischen Goldschmiedekunst. Das eine und hervorragendere, ein Diadem, ist von reicher künstlerischster Ausführung und ganz vorzüglich erhalten. Es zeigt ungefähr die Form eines Zuckerhutes, hat eine Höhe von 22 und an der Basis einen Durchmesser von ca. 18 Centimetern und ist von oben bis unten in 7 konzentrische Abteilungen geschieden. Die bedeutendste besteht aus einer Reihe von Basreliefs, deren Sujet, der Ilias entnommen, den „Zorn des Achilles" versinnbildlicht. Auf reichgeschmücktem Sessel ruht Achill, die Lanze in der Hand. Die Haare, welche er als Zeichen seines Zornes wachsen ließ, fallen ihm gelockt auf den Hals. Hinter ihm stehen zwei seiner Gefährten und betrachten die sich abspielenden Scenen. Der Moment ist nämlich gewählt, in dem die griechischen Heerführer, durch die Verheerungen, welche Hektor anrichtet, zur Verzweiflung gebracht, umsonst alle Mittel versuchen, um Achilles in ihre Reihen zurückzuführen. Zu seinen Füßen sind kostbare Geschenke aufgestellt. Ulysses führt die Gefangene Briseis herbei, derentwegen der Streit entstanden, und dahinter erblickt man noch andere geschmückte Sklavinnen, ebenfalls durch Agamemnon gesandt. Vier feurige Rosse, von einem halbnackten Sklaven gehalten, folgen der Gruppe. Aber all dies vermag Achill nicht zu besänftigen, der sich abwendet und seine Augen zur anderen Seite auf seinen alten Lehrer Phönix richtet. Auch dieser bittet, aber mit ärgerlicher Geberde wehrt der Erzürnte ihn ab. Trotzdem hofft man augenscheinlich noch auf Erfolg, denn vor einem Altar erblickt man Ajax und einen anderen Krieger, die einen Eber herbeigeführt, um ihn zu opfern, sobald der Held versöhnt sein wird. Im Verfolg zeigt sich dann in einer Serie von Figuren der Sohn der Thetis, nachdem ihn endlich der Tod seines Freundes Patroklus wieder seinem Brüten entrissen. Des Gefallenen Körper hat man auf einen großen Holzstoß gelegt, an dessen Fuße sich die Sühneopfer befinden, welche Achilles dargebracht: gefangene Trojaner, Kriegsrosse, ein Stier und seine Lieblingshunde. Agamemnon, an dem Lorbeer kenntlich, der seine Stirn umkränzt, gießt Wein auf den Leichnam, und inmitten einer Schar von Kriegern weint Briseis um den Toten. Rechts vom Holzstoß steht Achill, eine Opferschale in der Hand, den rechten Arm emporgehoben, um die Winde anzuflehen, die Flammen emporlodern zu lassen. Diese sind herbeigeeilt; durch zwei geflügelte Genien dargestellt, schweben sie über dem Scheiterhaufen. Der eine entzündet ihn mit einer Fackel, der andere bläst durch ein

Tritonenhorn und schürt die Flamme. Diese Figuren, von einigen Centimetern Höhe, sind in massivem Gold getrieben und mit dem Stichel nachgearbeitet. Schlanke Palmen- und Lorbeerbäume teilen die einzelnen Gruppen voneinander. Unter diesem prächtigen Fries befindet sich eine doppelte Abteilung, ebenfalls sehr fein ausgearbeitet. Die erste, sehr niedrige, ist nur dekorativ; sie zeigt doppelte Palmblätter, von eleganten schnurartigen Verzierungen umrahmt; die zweite weist die verschiedensten Motive auf, die alle Scenen aus dem Leben der Skythen symbolisiren, über welche der Besitzer des Diadems herrschte. Da sind Hasen-, Bären-, Wolfsjagden dargestellt, Kinder, welche ein Krieger lehrt, den Bogen zu spannen, das Einfangen eines wilden Pferdes, der Getreidebau etc. etc. Alle diese kleinen Sujets sind von einer wunderbaren Lebhaftigkeit und Grazie; in den Details der Kostüme, der Zeichnung der Tiere macht sich eine merkwürdige künstlerische Sicherheit, ein großer Realismus bemerkbar. Eine Inschrift, die in griechischen Lettern auf den Wällen einer Stadt angebracht ist, belehrt uns, dass dieses Diadem vom Senat und dem Volke von Olbiapolis dem großen König Saitaphernes dargebracht worden ist. Letzterer herrschte, wie oben bemerkt, über Skythien; Olbiapolis war eine griechische Kolonie in Dacien. Das Diadem wurde in der Krim in einem Grabe gefunden und in einem daranstoßenden ein Halsband, welches ebenfalls vom Louvre erworben worden ist. Dasselbe, aus Goldfiligran im selben Genre wie die dekorativen Teile des Diadems, aus Granaten, sowie Glasstücken hergestellt, die durch den langen Aufenthalt in der Erde irisirend geworden sind, ist rund herum mit Gehängen umgeben, die mehrere Centimeter Länge haben und in Krallen endigen, welche farbige Glasstücke halten. Diese Gehänge werden, je mehr sie sich vom Mittelpunkt entfernen, immer kürzer und hören schließlich ganz auf. An beiden Enden der Kette befindet sich je eine Goldplatte, auf welcher in getriebener und ciselisirter Arbeit der Kampf der Thetis mit Peleus und ihre Überwindung — sie wollte sich einem Sterblichen nicht hingeben — durch letzteren dargestellt ist. Die Gehänge sind mit der Kette abwechselnd durch Frauen-, Greifen- etc. Köpfe verbunden. Obgleich, wie gesagt, in der Erfindung und Ausführung das Collier an das Diadem lebhaft erinnert, ist es doch ca. 1½ Jahrhunderte später entstanden als letzteres. Beide kostbaren Gegenstände, vorläufig in einem Glasschrank im Juwelensaal des Louvre ausgestellt, werden so verbleiben, bis die geeigneten Arrangements getroffen sind, um sie aufs vorteilhafteste zur Ansicht zu bringen.

⊙ Der *Verein Berliner Künstler* hat, obwohl er seine Hauptkraft gegenwärtig auf die große Bilderschau im Landesausstellungsgebäude zu Moabit konzentriren muss, in seinen Räumen im Architektenhause noch eine beachtenswerte Ausstellung veranstaltet. Während in den Kunsthandlungen bei der Auswahl der dem Publikum vorzuführenden Gemälde die Sensation oft eine hervorragende Rolle spielt, ist man in der Wilhelmstraße von jeher darauf bedacht gewesen, dem ernsteren Kunstfreunde durch die geschmackvolle Anordnung solider Kunstwerke Freude zu bereiten. Dieser schönen Tradition ist man auch diesmal treu geblieben. Bewährten Kräften, wie Juljan Falat, der einige interessante Scenen von den Jagden unseres Kaisers zu wirkungsvollen Aquarellen verwertet hat, Carl Breitbach, J. Jacob, Hermes etc. haben sich jüngere Künstler angeschlossen, die zum Teil recht tüchtige Arbeiten ausgestellt haben. Hervorzuheben sind hiervon besonders: eine Landschaft „Herbst in der Mark“ von *Günther-Meltzer*, die Harzbilder von dem seine Technik in erfreulicher Weise mehr und mehr verfeinernden Thierbach und zehn Studien aus Sizilien von A. Achtenhagen, einem Schüler von Kips. — Einen wesentlich anderen Charakter trägt die Ausstellung im *Salon Gurlitt*. Die Impressionisten und andere ihnen geistesverwandte Anhänger der radikalsten modernen Richtungen drängen sich hier wie gewöhnlich in den Vordergrund. Der Münchener Benno Becker, von dessen verschwommenen Malereien und Zeichnungen man oft kaum weiß, was sie bedeuten sollen, und der Hamburger E. Eitner, der sein Glück in brutalen Farbeneffekten versucht, spielen hierbei die Hauptrollen. Ihnen assistiren einige Damen, die aus der Not ihres Nichtkönnens eine Tugend machen und für „moderne Malereien“ ausgeben möchten, was in Wirklichkeit doch nur Stümperei ist. Auch Max Liebermann fehlt in dieser Gesellschaft nicht, der er sich mit einer roh hingestrichenen netzflickenden alten Frau auch durchaus würdig erzeigt. Aber es fehlt doch auch an erfreulichen Arbeiten in dieser Ausstellung nicht. Skarbina hat ein für ihn auffallend sorgfältig durchgeführtes Aquarell „Aus Dordrecht“ beigesteuert, und auch die Düsseldorfer G. Oeder und H. Liesegang sind mit guten Landschaften vertreten. Vor allen aber fesseln die Gemälde des Liverpooler Meisters *Robert Fowler*. Über den Bildern dieses schottischen Malers, der sich von dem Naturalismus der „boys of Glasgow“ glücklicherweise nicht hat beeinflussen lassen, liegt ein eigentümlicher Duft. Zart wie die Motive sind auch die Farbentöne, alles ist von jener weichen, ein wenig müden, aber doch so glücklichen Stimmung erfüllt, die den für die Schönheit der Natur empfänglichen Menschen wohl überkommt, wenn er am Abend eines schwülen Sommertages, im kühlen Grün des Waldes gelagert, angenehmen Träumereien sich hingiebt. Fowler, der die Vorzüge Whistler's sich zu Nutze gemacht hat, ohne in dessen Fehler zu verfallen, malt dann auch mit Vorliebe das Innere des Waldes, das er mit anmutigen Frauengestalten belebt, und die Stimmung der Sommernacht übt eine besondere Anziehungskraft auf ihn aus. Sein Hauptbild in dieser Ausstellung ist ein umfangreiches Aquarell „Der Schlaf“, ein Werk von hohem Farbenreiz. Am Rande eines Waldes schlummert zwischen den roten Mohnblumen, die ringsumher im Grase blühen, ein junges Weib. Von dem schönen Haupte, unter das der linke Arm gelegt ist, wallen die rotblonden Locken zur Erde nieder. Ein zartes durchsichtiges Gewand, über das von den Hüften bis zu den Füßen ein tiefvioletter Mantel gebreitet ist, bedeckt die üppigen Glieder. Über der Landschaft, die den Hintergrund bildet, lagern die blauen Schatten der Nacht. Das Kolorit ist auf diesem Bilde viel kräftiger als auf den anderen, bei denen die Weichheit der Töne zuweilen fast in Verschwommenheit ausartet. Vor diesem Werke, das eine Meisterleistung der Aquarelltechnik darstellt, kann man sich von den unangenehmen Eindrücken erholen, die man von den verunglückten Versuchen der Herren Becker und Eitner empfangen hat.

Berlin. — Im *Kunstgewerbemuseum* sind die amerikanischen kunstgewerblichen Arbeiten, welche von der Königlichen Staatsregierung auf der Ausstellung in Chicago 1893 angekauft und im Winter 1893/94 unter reger Teilnahme ausgestellt wurden, nach einer Rundreise durch die Provinzen wieder eingetroffen. Eine Auslese der vorzüglichsten Stücke ist jetzt dauernd der Sammlung einverleibt. Die vielbewunderten Beleuchtungskörper und Glasfenster sind vorwiegend auf der hinteren Galerie des Lichthofes und den anstoßenden Nebenräumen, Restauration, Durchgängen etc. untergebracht; die Arbeiten aus Silber und Email im Goldsaal, die Töpfereien auf der oberen Galerie bei den entsprechenden Gruppen moderner Arbeit.

VERMISCHTES.

Ein für Künstler und Kunstverleger sehr interessanter Prozess fand kürzlich vor dem Münchener Oberlandesgerichte statt. Der Thatbestand ist folgender: Der 1879 in Düsseldorf verstorbene Maler F. Ittenbach malte im Jahre 1862 auf Bestellung für eine Schlosskapelle in Baden-Baden ein großes dreiteiliges Altarbild, links der heilige Ignatius, rechts die heilige Theresia, in der Mitte die heilige Familie. 1865 malte Ittenbach neuerdings ein Gemälde „Die heilige Familie", das sehr grosse Ähnlichkeit mit dem Mittelstück des Bildes in der Schlosskapelle hat. Am 5. Dezember 1888 erwarb nun die Photographische Gesellschaft in Berlin von der inzwischen verstorbenen Tochter des Malers Wilhelmine das unbeschränkte Vervielfältigungsrecht für das 1865 entstandene Bild und bringt seit 1889 photographische Reproduktionen desselben in den Handel. Die Photographische Union in München dagegen erwarb laut Vertrag vom 18. April 1892 von der Erbin der Besitzerin der Schlosskapelle das Vervielfältigungsrecht des älteren, im Jahre 1862 gemalten Bildes, nachdem der Union bereits unterm 23. März 1892 vom Rentmeister Ittenbach als Vertreter der Erben des Malers das ausschließliche Vervielfältigungsrecht aller Bilder übertragen worden war, über welche noch keine Verfügung getroffen sei. Die Union brachte nun ihrerseits Reproduktionen des älteren Bildes in den Verkehr. Die Photographische Gesellschaft stellte daraufhin Klage gegen die Photographische Union wegen unerlaubter Nachbildung mit dem Antrage, auf Grund der §§ 26, 21 und 36 des Gesetzes vom 11. Juni 1870, betr. das Urheberrecht, die von der Photographischen Union hergestellten Photographieen als Nachdruck zu erklären und die sämtlichen Nachdrucksexemplare und Vorrichtungen einzuziehen. Von Seite der Klägerin wurde hauptsächlich geltend gemacht, dass die beiden Bilder von 1862 und 1865 in Bezug auf Idee und Ausführung identisch seien und dass der Vertrag mit der Inhaberin des ersten Bildes hinfällig sei, da nach § 8 des Gesetzes vom 9. Januar 1876, betreffend das Urheberrecht, durch den Verkauf des Bildes auf die Bestellerin das Vervielfältigungsrecht nicht übergegangen sei, also auch von ihr nicht weiter vergeben werden konnte. Die Beklagte dagegen behauptete, die beiden Bilder seien nicht identisch, sondern zwei selbständige Originale, von denen ein jedes ein gesondertes Vervielfältigungsrecht habe. Für die Berechtigung der Bestellerin des ersten Bildes und ihrer Erbin sei nicht das Gesetz vom Jahre 1876 maßgebend, sondern der zur Zeit des Kaufes für Baden gültige Bundesbeschluss vom 9. November 1837; das badische Landrecht enthalte keine Bestimmungen über den Erwerb des Vervielfältigungsrechtes. — Vom Landgericht München I wurde die Klage abgewiesen. Die Gründe besagten, dass nach dem vom künstlerischen Sachverständigenverein in München eingeholten Gutachten das Bild von 1865 als eine freie Wiederholung des Bildes von 1862 zu betrachten sei; es handle sich also um zwei Originalbilder desselben Meisters, und es bestehe deshalb für jedes Original auch ein gesondertes Nachbildungsrecht. Die Klägerin besitze dieses Recht nur bezüglich des Bildes von 1865, sie könne also der Beklagten die Nachbildung des 1862 gemalten Bildes nicht untersagen. Wenn man annehmen würde, die beiden Bilder seien identisch mit einander, so würde dadurch die Rechtslage der Klägerin nur schlechter. Denn nach dem Bundesbeschluss vom 9. November 1837 habe die Bestellerin mit dem Kauf des Bildes auch das ausschließliche Recht zur Nachbildung desselben erworben, für das 1865 gemalte dagegen könnte kein Nachbildungsrecht bestehen und hätte demnach auch die Klägerin dieses Recht nicht erwerben können. — Das Oberlandesgericht München wies die eingelegte Berufung am 16. Mai 1895 ab. Auch dieses Gericht stellte sich auf Grund des Sachverständigen-Gutachtens auf den Standpunkt, dass die beiden Bilder nicht identisch sind. Nach § 4 des Gesetzes vom 9. Januar 1876 ist unter Nachbildung die unfreie, künstlerisch-unselbständige Benützung eines Werkes zu verstehen, während eine freie Wiederholung nur die in einem Werke niedergelegte künstlerische Idee verwendet. Auf die Beantwortung der Frage, ob die Bestellerin des ersten Bildes, bezw. ihre Erbin, das Vervielfältigungsrecht für das ältere Bild besaß oder nicht, brauche nicht eingegangen zu werden, nachdem die Klage schon aus dem Gesichtspunkt der Verschiedenheit der Bilder hinfällig sei. — Auf eingelegte Revision hob das Reichsgericht das Urteil des Oberlandesgerichts München auf und verwies die Sache zur neuerlichen Verhandlung an das genannte Gericht zurück. Im reichsgerichtlichen Urteil ist ausgeführt, dass durch das Gesetz vom 9. Januar 1876 nicht blos Nachbildungen, die das Original unverändert wiedergeben, als Nachdruck anzusehen sind, sondern auch solche, die dasselbe mit unbedeutenden Abweichungen reproduziren. Ebensowenig wie bei einem Schriftwerk der Thatbestand des Nachdrucks durch geringfügige Auslassungen oder Änderungen ausgeschlossen wird, ist dies bei einem Kunstwerk der Fall. Im vorliegenden Fall geht aus einer Vergleichung der Photographieen hervor, dass die beiden Bilder nur ganz unbedeutende Abweichungen enthalten, z. B. in der Körperhaltung der Figuren etc. Diese Verschiedenheiten reichen nicht hin, um das Bild von 1865 gegenüber dem früher gemalten zu einem neuen Kunstwerk zu gestalten. Nach dem Gutachten des Sachverständigenvereins ist das Bild von 1865 eine freie Wiederholung des älteren Bildes; eine Wiederholung ist aber, mag sie auch in freier Weise hergestellt sein, kein neues, eine besondere schöpferische Thätigkeit zum Ausdruck bringendes Kunstwerk. Dieser Folgerung steht auch nicht entgegen, dass nach der Auffassung des Gutachtens beide Bilder als Originale zu bezeichnen sind. Mag vom künstlerischen Standpunkt aus jedes der beiden Bilder, weil von der Hand des Meisters herrührend, den Wert eines Originals haben, für die rechtliche Beurteilung bezüglich des Urheberrechts wird hierdurch nichts geändert. In dieser Hinsicht ist entscheidend, dass zwar die beiden Bilder unzweifelhaft nicht identisch sind, dass aber in beiden dieselbe künstlerische Konzeption und mit unbedeutenden Abweichungen auch in derselben Gestaltung wiedergegeben wird. Es können also auch an den beiden Bildern nicht zwei von einander unabhängige Vervielfältigungsrechte bestehen. Gehörte im Jahre 1888, als der Vertrag zwischen der Klägerin und der Tochter des Malers geschlossen wurde, das Urheberrecht an dem 1862 gemalten Bilde noch zum Nachlasse des Urhebers, beziehungsweise zum Vermögen seiner Erbin, so ist durch die Übertragung des ausschließlichen Vervielfältigungsrechtes bezüglich des 1865 entstandenen Bildes für die Klägerin auch die Befugnis begründet worden, der Vervielfältigung dieses Bildes mit den in den Photographieen der Beklagten enthaltenen Abweichungen zu widersprechen. Die Beklagten können sich nicht darauf berufen, dass die Grundlage ihrer Photographieen nicht das Bild von 1865, sondern das ältere ist. Denn so wenig der Künstler selbst oder seine Erbin nach Abschluss des Vertrages von 1888 das ältere Bild auf mechanischem Wege vervielfältigen durften, ebensowenig könnte die Befugnis dazu der Beklagten eingeräumt werden. Dagegen steht der Klägerin das Verbietungsrecht nicht zu, wenn an-

genommen wird, dass das Vervielfältigungsrecht an dem Bild von 1862 mit der Veräußerung des Originals auf die Besteller übergegangen war. Es kommt hiernach allerdings auf die Frage an, die das Berufungsgericht offen gelassen hat. Da es sich bei derselben nicht blos um eine rechtliche Beurteilung, sondern auch um eine thatsächliche Würdigung handelt, ist eine neue Erörterung in der Berufungsinstanz erforderlich. Hierbei wird in Bezug auf das anzuwendende örtliche Recht davon auszugehen sein, dass, sofern bei der neuerlichen Verhandlung keine eine andere Beurteilung bedingenden Momente hervortreten, das am Wohnsitze des Malers geltende Recht zur Anwendung zu bringen ist, falls derselbe das Bild an diesem Orte gemalt hat. — In der neuerlichen Verhandlung vor dem Oberlandesgericht führte der Vertreter der Klägerin, Rechtsanwalt Helbling, aus, dass mit dem Verkaufe des älteren Bildes das Vervielfältigungsrecht nicht an die Bestellerin übergegangen sei. Nach § 28 des preussischen Gesetzes vom 11. Juni 1837 musste eine ausdrückliche Verabredung hierüber stattgefunden haben, was aber nicht der Fall war und von der Beklagten auch gar nicht behauptet wird. Übrigens dürfen auch nach Artikel 1 des Bundesbeschlusses, der ja allerdings nicht zur Anwendung zu kommen habe, Werke der Kunst ohne Einwilligung des Urhebers auf mechanischem Wege nicht vervielfältigt werden. Der Vertreter der Beklagten, Rechtsanwalt Pühn, machte geltend, die Anschauung des Reichsgerichts, als sei nicht jedes der beiden Bilder als selbständiges Kunstwerk mit gesondertem Urheberrecht zu betrachten, sei falsch. Bei religiösen Bildern sei es häufig, dass das gleiche Sujet in so und so vielen freien Wiederholungen produziert wird. Raffael, Tizian etc. malten ihre religiösen Bilder mit kleinen Abweichungen beliebig oft und jedes Bild war doch wieder ein neues Kunstwerk. Was die Frage bezüglich des anzuwendenden Rechtes betrifft, so habe das Recht des Erfüllungsortes, also hier Baden einzutreten, und das ist der Bundesbeschluss vom 9. November 1837; nach diesem erwarb der Besteller mit dem Kaufe des Bildes auch das Vervielfältigungsrecht. — Das Oberlandesgericht hat nun Beweisbeschluss dahin erlassen, es sei die Richtigkeit der Behauptung der Klägerin zu prüfen, dass beide Bilder als Staffeleibilder in Düsseldorf begonnen und vollendet wurden und zwar durch Vernehmung des Rentmeisters Ittenbach.

(Münchener Neueste Nachrichten.)

Kunst und Polizei leben oft auf gespanntem Fuße untereinander; ein interessanter Vorgang oder besser gesagt Vorhang in der Mainzer Gemäldegalerie beweist dies aufs neue. Wie der Mainzer Anzeiger mitteilt, ist seit einigen Tagen das Bild Adam und Eva im Paradies (angeblich von Albrecht Dürer) auf Anordnung der Museums-Deputation mit einem grünen Vorhange verhüllt worden. Die Herren, die dies verfügt haben, wissen wohl garnicht, dass sie dadurch das Bild erst recht pikant machen, so naiv es auch gemalt sein mag. Wie würde wohl z. B. die Dresdener Galerie aussehen, wenn jedes Bild, das einen Akt enthält, mit einem ähnlichen Schamtüchlein bedeckt würde. Hoffentlich wird dies „verschleierte Bild zu Mainz" bald wieder seines Ärgernisses, das die Lüsternheit erst erweckt, entkleidet.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurter Kunstauktionen. Am 4. Mai und f. T. findet bei *Rudolf Bangel* die Versteigerung der Antiquitätensammlung des Herrn Heinr. Ed. Stiebel in Frankfurt a/M. statt. Die Sammlung, welche am 2. und 3. Mai besichtigt werden kann, umfasst, wie der reich illustrirte Katalog zeigt, mehr als 700 Nummern und führt auf: Metallarbeiten (Schlüssel, Bestecke, Uhren), Stickereien, Textilarbeiten, Möbel, Lederarbeiten, Porzellane, Fayencen, Miniaturen und Gemälde etc. — Am 8. Mai und f. T. wird von demselben Hause eine wertvolle Sammlung von Gemälden alter Meister an Meistbietende verkauft. Der Katalog führt Namen ersten Ranges auf, wie Rembrandt (Landschaft), Rubens, Giorgione, Jd. de Heem, ferner viele holländische Meister, Berchem, G. Cocques, G. Dou, van Goyen, F. Hals, Seghers, Vermeer v. Haarlem, Weenix etc. Die Gemälde stammen zum Teil aus alten Frankfurter Sammlungen, Brentano, Gwinner, J. C. Mack, Schlesinger. Es finden sich daher auch Bilder von Frankfurter Malern des 18. Jahrhunderts in der Sammlung. Die Besichtigungstage sind der 2. und 3. Mai.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 1.
Neue Erwerbungen des Museums. — Das historisch-pharmazeutische Zentralmuseum in Nürnberg. Von H. Peters. — Ein vergessener Schüler Albrecht Dürers. Von Dr. A. Bauch. — Aus der Plakettensammlung des germanischen Nationalmuseums. Von Dr. F. Fuhse. — Oswald und Kaspar Krell. Von Th. Hampe. — Zu Baldung's „Madonna mit der Meerkatze". Von Dr. E. Braun.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1896. Nr. 1.
Die neuesten Ausgrabungen in Baden. Von Otto Hauser. — Die Burg Sarnen. Von R. Durrer. — Stellen von Urs Graf. Von Gustav Schneeli. — Ein Wappenbuch von 1531 auf der Züricher Stadtbibliothek. Von Paul Ganz. — Beulentotenbäume. Von R. Durrer. — Kunst- und kulturgeschichtliche Notizen aus den Königsfelder Jahrrechnungen. Von Dr. W. Merz-Diebold. — Miscellen. — Bericht über den Stand der schweizerischen Inschriftensammlung. Von E. A. Stückelberg.

Architektonische Rundschau. 1896. Heft 7.
Tafel 49. Ständehaus in Innsbruck; aufgenommen von Architekt K. Söldner in Nürnberg. — Tafel 50 u. 51. Villa Streccius in Landau i. d. Pfalz; erbaut von Prof. Ludw. Levy in Karlsruhe. — Tafel 52. „Drey-Lauffer-Haus" in Wien; entw. von Architekt E. v. Gotthilf, ausgeführt von Stadtbaumeister Donat Zifferer daselbst. Gruppe der „3 Lauffer" von Prof. von Tilgner. — Tafel 53. Grabmal auf dem Pragfriedhof in Stuttgart; entworfen von Oberbaurat Prof. R. Reinhardt, ausgeführt von Bildhauer S. Höschle daselbst. — Tafel 54. Geschäftshaus in der Oranienstr. in Berlin; erbaut von Messel & Altgelt, Architekten daselbst. — Tafel 55. Ein Blick auf die Abteikirche St. Martin in Köln; gezeichnet von Architekt E. Frh. von Rechenberg in Charlottenburg. — Tafel 56. Landhaus des Herrn Dr. Holtz in Eisenach; erbaut von Baurat O. March in Charlottenburg.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 4.
Kirche und Synagoge in der kirchlichen Kunst des Mittelalters. Von E. Wernicke. — Die Erneuerung der Kirche zu Uhlbach. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von Dekan Klemm.

Der Formenschatz. 1896. Heft 23.
Nr. 17. Kolossalkopf der Juno in der Villa Ludovisi in Rom. — Nr. 18. Allegorische Darstellung des Winters; Kathedrale in Rheims. — Nr. 19. Luca della Robbia: Orgelbalustrade. — Nr. 20. Vorlagen für Schlosser- und Schmiedearbeiten. — Nr. 21. Rotbronzenes gravirtes Kreuz mit alter Vergoldung. — Nr. 22. Marc Anton Raimondi: Maria beweint den Leichnam Christi. — Nr. 23. Albrecht Dürer: Entwurf zu einer ornamentalen Komposition. Federzeichnung. — Nr. 24. Pietro Perugino: Detail a. d. Kreuzabnahme Christi. — Nr. 25. Michelangelo: Allegorie. — Nr. 26. Benvenuto Cellini: Seitenteil von d. Sockel der Perseusstatue. — Nr. 27. Majoliken-Schale, Fabrik Faenza. — Nr. 28. Hans Hirtz: Punzenarbeit (Vorlage). — Nr. 29. P. P. Rubens: Männliches Bildnis. — Nr. 30. Giovanni Battista Tiepolo: Ein Blatt aus: „Scherzi di Fantasia". — Nr. 31. Gille-Paul Cauvet: Panneau. — Nr. 32. Fahrsattel. — Nr. 33. Venus und Amor; Berliner Museum. — Nr. 34. Kolossalkopf d. röm. Kaisers Publius Helvius Pertinax; Museo Vaticano in Rom. — Nr. 35. Säulenkapitäl a. d. Kathedrale in Laon. — Nr. 36. Weibliche Gestalt; Kathedrale in Rheims. — Nr. 37. Die heil. Jungfrau mit dem Jesusknaben u. mit Heiligen; Museum S. Ansano di Fiesole bei Florenz. — Nr. 38. Sandro Botticelli: Venus; Berlin. — Nr. 39. Leonardo da Vinci: Weiblicher Studienkopf; Bibliothek Windsor. — Nr. 40. Marc Anton Raimondi: Zwei Karyatiden. — Nr. 41. Juan de Yciar: Zwei kalligraphische Vorlageblätter. — Nr. 42. Tizian Vecellio: Die heil. Jungfrau mit d. Jesusknaben, Johannes und Heiligen; Nationalgalerie in London. — Nr. 43. Cherubini Alberti: Gruppe von zwei jungen Tritonen. — Nr. 44. Holzschnitzerei aus der Marienkirche in Lübeck. — Nr. 45. Jacques Hurtu: Vorlagen für Goldschmiedearbeiten. — Nr. 46. Flora; Carpeaux-Paris. — Nr. 47. Lalonde: Thürklopfer und Rosetten. — Nr. 48. Jean-Baptiste Huet: Schlussvignette aus: Voyage pittoresque de la Grèce; Paris.

Die Kunst für Alle. 1896. Heft 14.
Deutsche Siegesdenkmäler. Zum 25. Jahrestage des Frankfurter Friedens, 2. Mai 1871. — Die Ausstellung der „XI". Von Jaro Springer. — Die 2. internationale Gemälde-Ausstellung in Stuttgart. Von Alfred Freihofer. — Von römischer Kunst.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 24. 30. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE XXIV. JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

II.

Ludwig Dettmann, dessen starke Produktionskraft bisweilen von einem Mangel an Vertiefung begleitet wird, stellte sein Triptychon „Die Arbeit“ aus, ein in dem hellen Mittelstück virtuos gemaltes Plein-air, welches über eine gewisse Äußerlichkeit nicht hinauskommt. Die Aufgabe ist malerisch, aber weniger inhaltlich gelöst, und dazu verhelfen auch die Textunterschriften wie: „Unser täglich Brot gieb uns heute“ und . . . . „Wenn es köstlich gewesen, so ist es Mühe und Arbeit gewesen“ ebensowenig, wie ein gutes Gedicht eine schlechte Deklamation vergessen machen kann. Es ist wohl ein verzeihlicher Irrtum, wenn ein Teil des Publikums von einer bekannten und ehrwürdigen Inschrift, die durch die Tradition geheiligt ist, sich über den Wert eines Gemäldes täuschen lässt. Den objektiven Blick wird das aber nicht beeinflussen. Hinter ähnlichen Motiven aus Uhde's bester Zeit bleibt Dettmann's Empfinden weit zurück. Was er aber „kann“, malerisch auffassen und kräftig „sehen“, das zeigt er in den beiden Motiven rein landschaftlicher Natur: „Letzte Sonnenstrahlen“ (Ostsee) und dem etwas unruhigen, flimmernden Waldmotiv mit durchfallenden Sonnenstrahlen: „Der Botaniker im Spätsommerwald“.

Der Belgier *Leempoels* verzichtet diesmal auf jede Symbolik in dem ungemein bescheiden gemalten „Porträt meiner Mutter“, worin er, mit einer fühlbaren Absichtlichkeit, jeden koloristischen Reiz vermieden und sich in das persönliche Wesen allein vertieft hat. Es ist schwer, auf der ganzen Ausstellung ein nüchterneres, anspruchsloseres Bild zu finden, aber gleichzeitig dürfte es schwer sein, in so viel technische Nüchternheit so viel liebende Hingebung und Intimität des Ausdrucks zu legen, wie Leempoels es hier gethan.

Dass man sich nicht ohne Gefahr einer Eigenart wie Leempoels' grübelnder Symbolik hingeben kann, zeigt das kuriose Fegefeuerbild in brennenden Farben von *A. Kurtz-Gallenstein* in München, das den Titel „Heiße Bitten“ trägt. Solche rote und gelbe Lohe ist in der That von einer Hochofenhitze, die gewiss jede Sünde auszutilgen vermag; aber wer denkt bei diesen flehentlich emporgestreckten Händen nicht an Leempoels' symbolisches Kuriosum auf der vorjährigen Münchener Secessionsausstellung? Wer wirklich Talent hat, wie der Maler dieser Höllenflammen, sollte auf eigenen Wegen zum Ziele gelangen können.

Nach dieser koloristischen Siedehitze vermag die zarte und vornehme Symbolik des Engländers *Robert Fowler* (im Katalog steht fälschlich Richard Fowler), mit ihren feinen durchsichtigen Tönen den Augennerven Linderung zu bieten. Leider wirkt das Glas ungünstig, so dass das ohnehin wie mit einem feinen Gazeschleier überzogene Bild noch undeutlicher wird. Ein vollreifes Weib träumt in dieser „Bezauberten Waldlichtung“, ganz in sich versunken, während ein ältlicher „Herr Faun“ auf der Syrinx zu flöten versucht. Durch die lauschige Einsamkeit zieht ein Hauch stiller Sehnsucht mit herbstlicher Melancholie. Leise zittert sie im hellgelblichen und dunkelrötlichen Laub, leise in den tiefblauen Blumen am Rande des murmelnden Baches: eine Elegie, die sich nur in gedämpften Rhythmen bewegt. Sind diese zarten Weisen voll süßer Schwermut, aus denen Vergänglichkeit und ein entschwundenes Glück spricht, vielleicht das sanftausklingende Schwanenlied der englischen Präraphaëliten? Fast könnte man es dafür halten. Sie haben einen edlen Schaffenstrieb voll

befriedigt und möchten nun in Schönheit sterben. — Die künstlerische Bedeutung der Engländer wird zunehmen, je näher wir sie kennen lernen. Ihre durchaus aristokratische Kunstweise, ihr feiner Formensinn, der sich mit so viel verhaltener Kraft paart, enthalten viel, was unsere unmittelbare Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen berufen ist, nachdem wir den subjektiven Kolorismus der Schotten fast über Gebühr gewürdigt haben. Die Engländer berauschen nicht so unmittelbar, wie die „Boys of Glasgow“ es gethan. Aber sie üben eine Wirkung aus, welche, wenn auch langsamer, so doch vielleicht dauernder überzeugt; und sie üben eine von Fremdwörtern ebenso freie, wenn nicht noch freiere, Aussprache. Den Engländern wird zunächst unser Interesse und unsere Teilnahme in erhöhtem Maße als bisher gelten. Denn sie haben uns noch allerhand zu sagen.

Die Niederländer sind durch den in Antwerpen lebenden *Jacq. P. Dierckx* mit einem meisterhaften Bilde „Le fumoir“ (Das Rauchzimmer im Greisenasyl zu Antwerpen) vertreten. Unter dem Gesichtspunkt des von hinten durch drei trübe Fensterscheiben hereinflutenden Lichtes kommen die Typen und das ganze Milieu hervorragend zum Ausdruck. Auch in der Marinemalerei beweist das Strandbild von *Adrian Le Mayeur* die naturtreue Beobachtung, die dabei nicht in so trockene reizlose Mathematik verfällt, wie die beiden poesielos wahren Motive von *Eugen Dücker*, welche dicht daneben hängen. Die nicht uninteressante Parallele ergiebt die Superiorität des Belgiers, der mit derselben Wahrheit und Tonrichtigkeit eine weit größere Stimmung und poetische Suggestionskraft als der Düsseldorfer Meister erreicht.

Der Haupttreffer in der Marinedarstellung dürfte diesmal *Hans von Bartels'* große „Brandung“, eine meisterliche Leistung voll Verve und Wucht, sein. Er hat seiner genialen Virtuosität freien Lauf gelassen und nur durch Wasser und Luft, ohne Zuhilfenahme von Nixen und Tritonen, in realistischer Naturauffassung seinen Zweck vollkommen erreicht. Das blitzt und schäumt in silberhellster Freude; flimmernder Glanz strahlt von Tang, Seegras und Klippen, überspült von den stürzenden Wassern der Brandung. Das Werk ist ein kühn gelungener Wurf, der beweist, dass man auch ohne die Landschaft mit Fabelwesen zu bevölkern, eine große Natursymbolik ausdrücken kann.

Der sich allmählich zu seinem Vorteil entwickelnde *Carlos Grethe*, der eine Art „Marine-Genremalerei“ betreibt, stellt zwei feingestimmte Bilder aus, die künstlerisch erfreulicher sind als das große Sturmmotiv „Finale“. Sowohl in dem humoristischen „Koch auf dem Wege zur Kajüte“ wie in den „Seegeschichten“ sind wirklich koloristische Qualitäten und reifendes Können nicht zu leugnen.

Von den übrigen Münchenern begegnet man meistens Arbeiten, welche von der vorjährigen Secessionsausstellung her bekannt sind; ich enthalte mich, des mangelnden Raumes wegen, ebenfalls den neuerdings vielbesprochenen *Giovanni Segantini* hier nochmals einer eingehenden Würdigung zu unterziehen. Der in der Schneewelt des Engadin lebende Italiener hat das Hauptverdienst, die Alpenregion und das künstlerisch Brauchbare des Hochgebirges von einer neuen Seite angefasst zu haben. Ob er auch ein wirklich berufener Symboliker ist, soll sich erst zeigen. Erwähnt seien ferner des in Paris lebenden *Eugen Jettel* feingetönte landschaftliche Motive und des Müncheners *Emil Uhl* landschaftlich behandeltes, stimmungsvolles Bild „Flucht nach Ägypten“. Sollte aber nicht doch „etwas weniger“ Leinewand dieselbe Wirkung hervorgebracht haben? — Stimmungsvoll ist auch entschieden der als Radierer bekanntere *Maximilian Dasio*, mit seinem koloristisch düster-kräftigen „Heil. Sebastian“, und eins der besten Porträts liefert diesmal wieder *Franz Simm*, mit dem entzückend geschmackvoll aufgefassten „Porträt meiner Jüngsten“. Da ist Künstlertum und Vaterliebe in eins verschmolzen! Man fühlt es, wie der Maler dieses Kind, mit dem feinen pikanten Mündchen und dem klaren Auge, lieb haben muss. Und wie sie so dasitzt, die „kleine Großmacht“, auf dem roten Stuhl vor der zarten, grauen Gobelintapete! Man merkt gar nicht, wie rot dieser Stuhl eigentlich ist, so exquisit fein gestimmt und geschmackvoll hat Simm das alles gemalt.

Über die Aquarelle und Pastelle ist nicht viel zu sagen. Man scheint sich in der Aquarellausstellung vor zwei Monaten ziemlich ausgegeben zu haben. Gleich anfangs (Nr. 432) ist eine Ölstudie zwischen die Abteilung hineingeraten (*Ernst Stohr's* „Winterabend“), und auch hier hängen die Wände voll aufdringlicher Porträts, Portäts — und wieder Porträts, die keinen Anspruch auf sonderliches künstlerisches Interesse machen können. Eine kleine Ausnahme bildet das feinempfundene Pastellporträt einer jungen Dame von *Willi Döring* in Charlottenburg und einige außerordentlich fein gemalte lebendige Miniatur-Aquarelle auf Elfenbein (Porträts) von *Marie Müller* (Wien). Ein dekorativ koloristisches Talent scheint *Eduard Lebiedzki* in Wien zu sein, der eine Reihe von Entwürfen für Wandgemälde (Eigentum der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen) ausstellte. Soll ich noch *Franz von Lenbach's* zwei Porträt-Pastelle nennen, in jener pikanten Mischung von schönen, kräftig bewußten Contouren und leisen Andeutungen gemalt, die wir kennen und bewundert haben, oft genug? — Unter den eigentlichen Gouachen fällt fast nur als wirklich frisch und gut auf *M. Ledeli* in Wien: „Kavalleriepatrouille des Ulanenregiments Nr. 1“, und unter den Radierungen, Steindrucken etc. *Hans Temple's* Monodruck („Professor William Ungar im Atelier“), eine Art des Druckes, die, aufs neue von den Engländern, besonders Herkomer, angeregt, sich recht gut für breite, rein malerische Wirkungen zu eignen scheint. Im

übrigen bietet diese Seite der Ausstellung nur Mittelgut. Von stärkerem künstlerischen Inhalt ist die gut beschickte Abteilung der Plastik, worin die Einheimischen, österreichische und böhmische Künstler, die Führung nehmen. Der ausgebildete Sinn für die Anmut der Form und den Fluss der Linie zeigt auch hier die Wiener Schule von ihrer besten Seite. Ich enthalte mich der Aufzählung einer Reihe von Namen, die für die Ausschmückung öffentlicher Bauten u. dgl. in Wien immer genügende Gelegenheit finden, ihrem Schönheitssinn Ausdruck zu geben. Bei aller Tüchtigkeit macht sich indessen zuweilen ein Mangel persönlicher Eigenart und eine gewisse Gleichförmigkeit innerhalb sanktionirter Richtungen und Überlieferungen fühlbar. Davor wird sich die Wiener Schule zu hüten haben, wenn sie anders nicht allmählich in Byzantinismus hineingeraten will. Die tüchtigen Plastiker, die fast allesamt das „Handwerk“ gut gelernt haben, kommen oft nicht aus dem Bann überlieferter Vorbilder hinaus, die zu stark für sie sind. Es wäre gut, wenn sich solche Künstler häufiger die einfache Wirklichkeit, seltener die fertigen Werke zu Vorbildern nehmen wollten und in der italienischen Renaissance Belehrung suchten. Es war doch das größte Glück gerade für die Renaissancekunst, dass von den Kunstschöpfungen der Antike nur Bruchstücke und Einzelheiten übrig geblieben waren. Genug, um die bildende Phantasie reichlich anzuregen, um dem suchenden Triebe Anknüpfungspunkte zu bieten, nicht so viel, um die eigene Schöpfungskraft durch vollkommen erhaltene Muster niederzuhalten oder in ihren Bann zu zwingen. Den Schluss aus dieser Lehre zu ziehen, muss man den österreichischen Bildhauern selbst überlassen.

Unter den Porträtbüsten stehen der so plötzlich dahingeraffte energische *Victor Tilgner* (Marmorbüste der Malerin Wiesinger-Florian) und die begabte *Feodorowna Ries* obenan. Von Tilgner dürften wir wohl eine Kollektivausstellung seiner künstlerischen Hinterlassenschaft demnächst zu erwarten haben, welche näher auf diesen vorzüglichen Vertreter der neueren Wiener Plastik einzugehen Gelegenheit geben wird. Die letztgenannte Künstlerin hat, außer ihren flott hingeworfenen Gypsbüsten, worin ihr die Erfassung des persönlichen Momenteindrucks gut gelingt, eine lebensgroße Marmorstatue geliefert, wobei einer freien Phantasie — sehr freier Lauf gelassen ist! Aber es steckt doch ebensoviel Mut wie sicheres Können in dieser „Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht“, die sich ihre krallenhaft langen Nägel schneidet und gewiss dieses intimen Toilettengeheimnisses wegen — nicht jedermann zusagen wird. Der derbe, brillant modellirte Leib ist das Prototyp jener Damen, mit denen Faust und Mephisto in der ersten Mainacht auf dem Blocksberg zusammentreffen. Auch der Kopf, besonders der perverse Ausdruck des Gesichtes, ist (mit Ausnahme der weniger glücklich geratenen Haarmassen) aus nicht zu leugnender Genialität herausgearbeitet. Wenn, wie das höchst selten der Fall, der Beschauer von einem so gewagten Sujet nicht komisch berührt wird, so ist das der beste Prüfstein einer ungewöhnlichen Begabung. Das trifft hier zu.

Die Auswärtigen haben nicht viel neues geliefert; *Guillaume Charlier's* treffliches Modell des Standbildes von Louis Gallait und *August Sommer's* Teufel, der Fliegen fängt, sind uns liebe Bekannte. Ein anderer Franzose, *Gustav Déloye*, bringt eine Terrakotta-Porträtbüste der Madame *Vigée-Lebrun*. Weniger die Behandlung als der Ausdruck des sorglos heiteren Köpfchens, in dem das „Après nous le déluge!“ in so vollkommener Weise zum Typus geworden, interessiren daran. In der kleinen Marmorstatuette „Cato“ ist dagegen eine outrirte Pose störend.

Von individueller Tüchtigkeit sind unter den Wienern *Albert Rothmund's* „Knabe mit Schnecke“, dem als reizende Nachbarin *Norbert Pfretzschner's* (aus Tirol) anmutiger weiblicher Akt gleichkommt, nur dass das Gesicht für diese Jugend nicht recht passt. Vermutlich konnte das — Modell nichts dafür. Der Titel ist „Ein Märchen“ und zeugt von einer hübschen Phantasie; besonders die „kleine Fee“ macht den liebenswürdigsten Eindruck! — Einen realistischen Ton schlägt *Josef Fux* mit seinem „Rüdenführer“ an, eine treffliche Gruppe, über die man sich mehr Raum zum Besprechen wünschen möchte. Das gleiche gilt von einer andern Arbeit, die keinen besonders günstigen Platz erhalten hat. Und doch ist sie vielleicht des besten, des allerbesten Platzes würdig: *Franz Hergesel's* Gypsgruppe „Panem nostrum quotidianum“. Der in Prag ansäßige Künstler nennt es eine „ethnographische Studie aus dem Riesengebirge“. Darin liegt freilich etwas Außerkünstlerisches, etwas Tendenz und — die Tendenz sollte aus der Kunst fern bleiben. Daran habe ich mich als künstlerischen Grundsatz stets gehalten. So erschien auch die Armeleutmalerei in ihrer übertrieben tendenziösen Auffassung ein Irrtum, ein außerkünstlerisches Element. Wie aber, wenn eine Armeleutdarstellung auch eine wirkliche Kunstschöpfung ist, so echt, dass man alles darüber vergisst? Darauf kommt's doch schließlich zuletzt an. Und diese Gruppe vor dem Pfluge ist eine solche Schöpfung. Auf technische und sonstige Einzelheiten einzugehen muss hier — leider — verzichtet werden. Nur aufmerksam machen möchte ich auf die meisterliche Beherrschung des menschlichen Körpers, auf den großen einfachen Inhalt der Komposition, sowohl was die geschlossene Gruppe der drei Weiber und deren einheitliche Bewegung — dieses „Vorwärtsdrücken“ — betrifft, als auch die packend durchgearbeitete Gestalt des pflügenden Mannes. Alles das entzieht sich ja stets der Beschreibung und will ruhig mit eigenen Augen und Sinnen aufgenommen sein. Auch das Material ist besser als das sonst gebräuchliche, ein duffes, angenehm getöntes Gelb; nicht die Spur von jenem Fettglanz, der

den gewöhnlichen Gyps so abscheulich macht. Seit längerer Zeit hat kein plastisches Werk mich in solchem Maße gefesselt. Hier darf man von einem wahrhaft packenden „document humain“ reden. Im socialen Boden wurzelnd, durchschneidet es das Gemüt wie diese Pflugschar den Acker. Mitten aus der unmittelbaren Anschauung der Gegenwart gegriffen, erhebt es sich zur edelsten Kunstschöpfung, und es will mir scheinen, als vermöchten diese ums liebe Tagebrot ringenden Menschen, die wie Tiere vor den Pflug gespannt sind, ohne ihre Menschenwürde preiszugeben — jede Übertreibung ins Rohe ist vermieden — unsere Teilnahme doch in etwas höherem Grade zu wecken, als das gegenüber aufgestellte Denkmal in seiner „officiellen“ Würde, die Porträt-Votiv-Statue des Fürsten-Kardinals Schwarzenberg von *J. v. Myslbeck.*

Erwähnt man schließlich die talentvollen Porträt-Bronze-Medaillons von *Wilhelm Hejda* und die Gypsbüste (Porträt des Theologie-Professors Vincenz Luksch) von *Theodor Charlemont*, so ist vielleicht der flüchtige Rundgang damit beendet — die tüchtigen Werke noch nicht. Aber die encyklopädische Kritik ist ein Unding. Alles in allem: eine erfreuliche Ausstellung.

DIE ADOLF MENZEL-AUSSTELLUNG IN WIEN

scheint einen besseren Erfolg zu haben, infolge größerer Vollständigkeit, als ihr in Berlin zuteil geworden. Die Räume des Künstlerhauses, deren Mittelsaal im ersten Stock nebst zwei Nebensälen Menzel gewidmet sind, haben sich wenigstens über schlechten Zuspruch nicht zu beklagen. Seit dem ersten April strömt Jung und Alt hinein, „um Menzel zu sehen“. Aus Wiener Privatbesitz ist eine Anzahl weniger bekannter Bilder mit ausgestellt und, was die Hauptsache ist, ein wichtigster Teil seiner Arbeiten für das Volk: seine Holzschnitte sind zum großen Teil herbeigeschafft worden und eine Menge Lithographieen und Radirungen. Gegen die Bedeutung dieses Zweiges seines Schaffens müssen für uns die den Meisten schon so bekannten Ölgemälde wohl diesmal in der Besprechung zurücktreten. — Unter den Wienern sind es vornehmlich zwei Privatsammler, welche zur Vervollständigung der Ausstellung wesentlich beitragen: Dr. *Paul Kuh* und Dr. *Max Strauß*. Der Anteil des ersteren umfasst Aquarelle oder Gouaches, Bleistiftzeichnungen und Federzeichnungen: („Eine strickende Dame“ und „Ein Grenadier“) eine „Pfarrkirche in Innsbruck“, eine „Marktscene in Verona“ (Aquarell) und „Im Eisenbahncoupé“; nicht zu verwechseln mit der bekannten „Fahrt durch schöne Natur“, aber von ebenso feiner Ironisirung, obgleich nur zwei Figuren das Coupé „bevölkern“: „Sie“ blickt gelangweilt aus dem Fenster, während „Er“ ihr, schlafend, seine unidealste Seite zukehrt. Man hört ihn förmlich schnarchen! — Zu den Strauß'schen Beiträgen gehören eine größere Anzahl von Originalzeichnungen und Studien, darunter ein „strickender Japanese“, ein „Hausportal“ und mehrere Gouaches; ich nenne nur den köstlichen „Chinesen mit Silber- und Goldfasanen“, dessen entzückender Farbenreiz und witzige Beobachtung mit dem technischen élan wetteifern; diese flotte Gouachetechnik ist doch so recht das Lieblingsfeld des älteren Menzel. In einer ganzen Reihe von den im Besitz der Nationalgalerie zu Berlin befindlichen „Darstellungen aus dem Kinderalbum“ mit Wasser- und Deckfarben hat er diese Technik zu kleinen Kabinettstückchen verwendet; sie sind übrigens schon öfter außerhalb Berlins zur Ansicht gekommen und seien diesmal nur erwähnt. Unter den Zeichnungen waren das in Bleistift ausgearbeitete „Verunglückt“, datirt von diesem Jahre, sowie das ältere Blatt „Gerichtsscene aus dem Zerbrochenen Krug“ (Federzeichnung aus dem Besitz des Herrn Carl Meister in Hamburg) mir unbekannt. Nun zu den herrlichen Holzschnitten und Steinzeichnungen! Sie sind das, was Menzel am engsten mit seinem Volk, mit Preußen und seiner Geschichte verbindet. Die schon in den Jahren 1836/37 von der Firma L. Sachse & Co. in Berlin herausgegebenen „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“ muten uns heute eigentümlich an. Wie diese Blätter eine merkwürdig logische Kette bilden, — logisch, wie Menzel selbst! Von „Vicelin predigt den Wenden das Christentum“ zu der „Einnahme der Festung Brennabor“, zur „Schlacht bei Fehrbellin“, zum „Choral von Leuthen“, „Friedrich der Große am Vorabend der Schlacht“, die „Freiwilligen von 1813“ und endlich das Ölbild „Kaiser Wilhelms I. Abfahrt zur Armee am 31. Juli 1870“: das ist die Geschichte der Hohenzollern, die Geschichte Preußens und dadurch Deutschlands Werdegang in den großen Etappen seiner Geburt, Jugendzeit und Mannbarkeit. Jede der von Menzel mit sicherstem Gefühl herausgegriffenen Schilderungen sind die Momente der schweren Krisen gewesen, jene Zeiten, da ein ganzes Volk wie auf einmal tief Atem holt und sich als Träger seines Geschickes empfindet. Das wird, neben ihrem künstlerischen, den kulturhistorischen, untilgbaren Wert dieser Menzel'schen Blätter für alle Zeiten sicherstellen. Er hat eine deutsche Geschichte geschrieben auf Holz und Stein, die beredter ist als Worte und Zahlen; sie lebt ein tiefes inneres Leben in diesen Steinen; sie ruht in dem kraftvollen Arm des Großen Kurfürsten, in dem festen Tritt der Grenadiere, in den großen, weitgeöffneten Augen Friedrichs II. und der begeisterten Hingebung seiner Generale — und sie leuchtet endlich klar und ruhig in dem ernsten Blick des Königs Wilhelm, während er, durch die Straßen der Hauptstadt fahrend, den Mühsalen und Gefahren des Krieges entgegengeht. Das ist deutsche Geschichte, von der Meisterhand eines Historikers niedergeschrieben, der ihren Inhalt zusammenfasst mit dem

Blick des großen Künstlers und ihre Einzelheiten erforscht mit dem Eifer des Gelehrten. In dem Werke: „Die Armee Friedrichs des Großen und ihre Uniformirung“ kommt dieser Gelehrte zum Ausdruck; für Menzel ist kein noch so nebensächliches Teilchen der äußeren Erscheinung entbehrlich; bis zum letzten Sattelknopf muss er alles haben, denn für ihn hat auch der eine Bedeutung, ist er der äußere Ausdruck für etwas, das vom Wesen des Ganzen nicht getrennt werden darf. Mit gleicher Liebe und doch dabei ohne Erregung, ruhig und manchmal mit einem schalkhaft ironischen Seitenblick des forschenden Auges, so geht Menzel umher und sammelt Notizen. Entweder ist es ein Uniformstück, aus Sanssouci ein Barockmöbel, oder ein Rotkehlchen im Busch, eine Eidechse im Walde, ein Uhu im Dickicht, ein schillernder Goldfasan, oder — Graf Moltke's Feldglas aus dem Jahre 1870. — Von den aquarellirten Porträts sind die meisten vollzählig aneinander gereiht in langer Kette; dass sie nur etwa halbe Lebensgröße haben, kommt ihnen sehr zu gute. Denn Menzel's Art passt nicht für Lebensgröße und weite Flächen. Das beweist sowohl der gute alte „Daniel Chodowiecki, zeichnend auf der Jannowitzbrücke“, wie das Menzel so unähnlich wie möglich gemalte konventionelle Historienbild alten, „seligen“ Andenkens: „Friedrich der Große und Joseph der Zweite im Schloss zu Neisse“. Wer kann diese komponirte Anekdote im ersten Augenblick für einen Menzel halten? Bei näherem Zuschauen merkt man wohl hie und da etwas — in Gestalt und Zügen des alten Fritz — aber man muss danach suchen. Ein Historienmaler „großen Stils“ ist nicht an Menzel verloren gegangen; vielleicht wurde er gerade deshalb der bahnbrechende Reformator. Denn hätte er noch so viele solcher Bilder wie dieses und das vorhergenannte gemalt, „richtige Menzel's“ wären's nimmer geworden! Auch der eine Versuch, in das Gebiet der religiösen Historie überzugreifen, bleibt eben doch nur Versuch. Dieser „Christus als Knabe im Tempel“, der mir nun nach Jahren wieder denselben „gemischten Eindruck“ machte, bestätigt es; so originell sonst diese satirische Auffassung immerhin ist und so sehr die Klaue des Löwen darin steckt, welche Bewunderung erweckt, so wird doch das Zwerchfell mehr als das Herz gepackt.

Wo aber Menzel's Phantasie in natürlicher Eigenart sich frei bewegt, da ist sie sprudelnd und überzeugend, eine Mischung von tiefster Hingebung zur Kunst und trockenstem Witz. Die kleine Gouache „Erinnerung an den Einzug des kronprinzlichen Paares in Berlin, Jänner 1858“ und der „Aschermittwochmorgen im Berliner Tiergarten“ sind Momenteindrücke von echtester Prägung. Wer erkennt das nicht in der Gruppe von „schwankenden Gestalten“ auf dem Karnevalsbildchen, oder an jenem Cylinderhut, dessen Eigentümer entblößten Hauptes dem Einzug, den wir leider nicht mitsehen, von den Zweigen des Baumes aus zuschaut? Das sind Selbsterlebnisse; und auch jenes Nachtbild „Straßenecke bei Mondschein“, mit den beiden Figuren auf dem Balkon, hinter denen ein Blick in den erleuchteten Tanzsaal fällt, erscheint wie die Erinnerung an einen letzten Blick, den der Künstler auf dem Heimwege hinter sich geworfen hat. Am fruchtbarsten entwickelt sich die realistische Phantasie bei Diplomen und Adressen, so bei der herrlich gemalten „Adresse des Magistrats und der Stadtverordneten von Berlin zum 18. Oktober“, in seiner Art das Exquisiteste, was die Ausstellung diesmal birgt. Hier decken sich Komposition und Ausführung vollkommen und Einzelnes, wie z. B. die kleine Gruppe vor dem Standbild des Großen Kurfürsten, von dessen Thaten der Hofmeister dem jugendlichen, begeistert aufblickenden Prinzen erzählt, sind nicht zu übertreffen.

Wenn es noch einer Bestätigung bedürfte, dass die Barockarchitektur die „malerischste“ von allen ist, so kann Menzel sie geben. Und er hat es hundertmal gethan. Proben davon, wenn auch wenige, sind auch auf dieser Ausstellung, Salzburger und Innsbrucker Kirchen-Interieurs und -Exterieurs u. a.

Wie seltsam die Franzosen, bewusst oder unbewusst, auf unseren Altmeister dereinst eingewirkt haben — er hat die Schuld später mit Zinseszinsen zurückgezahlt, und noch etwas dazu — das kann man an einigen Landschaften frühen Datums erkennen. Das markige Bild „Im Palaisgarten des Prinzen Albrecht von Preußen“ mit der grauen Luft und den sattgrünen, struppigen Pappeln im Vordergrund mutet uns von weitem wie ein echter Courbet an; eine der stimmungsvollsten, dunkelgehaltenen Figurenkompositionen, bei der sein ganzer Reichtum in kleinen Dimensionen schon zum Ausdruck kommt, sind „die Märzgefallenen“. Eins der dunkelsten Blätter der Geschichte sind sie und so hat auch Menzel diesen Gegenstand düster gehalten, schwere Trauer liegt darüber und kein begeistertes Heldenauge blitzt freudig auf, wie in seinen Schlachten, mit denen er Preußens Werdegang in der Geschichte zeichnet.

Die Radirungen sind recht zahlreich vertreten, am interessantesten auch hier die kleinen Blätter voll witziger Aperçus, so der „Holzplatz“, die „Landstraße“ und jene köstlich gezeichnete Katze (Federzeichnung), die mit der Perrücke davongeht. Das Blatt lässt die Einbildungskraft spielen; die diebische Katze und die „alte Perrücke“, was kann damit gemeint sein? — —

Über Adolf Menzel zu schreiben, ist verlockend, aber Neues kann man kaum sagen, ohne Gefahr, in Langatmigkeit zu verfallen. — Es mag noch erwähnt sein, dass der Ausstellung der radirte Kopf Menzel's von Stauffer und das Ölbild *Max Koner's* beigegeben sind. Letzteres stellt den Altmeister in Lebensgröße dar (Kniestück) und ist ohne Zweifel, rein künstlerisch betrachtet, ein treffliches Werk, eine der besten und charakteristischsten Arbeiten Koner's.

W. SCHÖLERMANN.

WETTBEWERBUNGEN.

Leipzig. — Plakatwettbewerb. Das Preisausschreiben zur Gewinnung von Entwürfen für ein Plakatbild der Sächsisch-Thüringischen Ausstellung hat einen außerordentlich lebhaften Wettbewerb unter den Künstlern hervorgerufen. Es sind 109 Arbeiten abgeliefert worden, die eine Fülle von Gestaltungskraft und künstlerischem Können offenbaren; alle Kunstrichtungen haben sich daran beteiligt. Den ersten Preis von 800 M. erhielt ein Leipziger Kind Otto Fischer, z. Zt. in Dresden, den zweiten Preis von 600 M. Walter Tiemann aus Leipzig, z. Zt. in Dresden, den dritten Preis von 400 M. Max Brösel in Dresden. Diese Preise sind solchen Bildern zugefallen, die neben bedeutendem künstlerischem Werte eine grosse Fernwirkung ausüben. Den Vorrang genießt jetzt die moderne Richtung in der zeichnerischen Kunst, deren Bilder durch ihre scharfen, markanten Umrisse, ihre größere Ausdrucksfähigkeit und ihre grellen Farbenkontraste weithin in die Augen fallen. Diese Entwürfe sind im alten Reichsgerichtsgebäude, Brühl 80, I. Stock zur unentgeltlichen Besichtigung ausgestellt und wurden schon in den ersten drei Tagen von ca. 2000 Personen besucht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Leipzig. — Das Komitee der Sächsisch-Thüringischen Ausstellung beabsichtigte anfangs mit Rücksicht auf die für nächstes Jahr in Dresden projektirte Internationale Kunstausstellung von der Ausstellung von Kunstgegenständen in Leipzig abzusehen. Es hat sich indess die Überzeugung Bahn gebrochen, dass laut Programm, Gruppe 14 „Kunst und höheres Kunstgewerbe“, dem Kunstleben Mitteldeutschlands in Leipzig nächstes Jahr ein voller und würdiger Ausdruck zu geben sei. Diese Gruppe hat daher unter Vorsitz des Herrn Prof. Dr. Schreiber, Direktors des städtischen Museums, nun beschlossen, alle Künstler, die im Ausstellungsgebiete entweder sesshaft oder darin geboren sind, einzuladen, an der Ausstellung sich zu beteiligen. Die Geburt also macht es auch Künstlern in Düsseldorf, München etc. möglich, mit ihren Werken die Ausstellung in Leipzig zu beschicken. Mit dieser Ausstellung moderner Kunstwerke soll eine Abteilung für historische Kunst verbunden werden und als Bindeglied zwischen Kunst- und Gewerbeausstellung soll das Kunstgewerbe mit seinen Erzeugnissen der Gegenwart und Vergangenheit dienen. Eine Gegenüberstellung der heutigen Leistungen mit denen früherer Zeiten wird sicher sehr interessant werden und man hofft, dass die reichen Kunstschätze Mitteldeutschlands verschiedener Perioden, die namentlich in den thüringischen Residenzen, und zwar sowohl in fürstlichem wie in privatem Besitze vorhanden sind, der Leipziger Ausstellung gerne werden geliehen werden; diese Gegenstände sollen in eigenem, sicheren Gebäude untergebracht werden und die Ausstellungsleitung übernimmt selbst die Kosten der Versicherung gegen Feuersgefahr. Werke der Kunst sind ferner von jeder Platzmiete befreit, auch wird im Falle der Zulassung freie Fracht gewährt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der Kunstverein in Gotha zählt laut kürzlich ausgegebenem Bericht gegenwärtig 766 Mitglieder; die Einnahmen betrugen in den letzten beiden Jahren zusammen über 15 000 M., worin nahezu 5000 M. für verkaufte Kunstwerke enthalten sind. Der regelmäßige Etat beträgt somit etwa 5000 M. im Jahre. Im Vereinsjahre 1894/95 waren zwei Ausstellungen veranstaltet worden, eine von Max Klinger's Radirungen und die aller zwei Jahr stattfindende große Kunstausstellung, die die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine veranstalten. Es waren vom 18. Juli bis 4. September gegen 800 Kunstwerke ausgestellt. Bei der am 29. November abgehaltenen Verlosung wurden 58 Gewinne gezogen, darunter 12 Ölgemälde, ferner Stiche und Prachtwerke.

Leipziger Kunstverein. Der 28. Bericht des Kunstvereins, welcher die Zeit vom 1. Oktober 1893 bis 30. September 1895 behandelt, ist soeben ausgegeben worden. Er beschäftigt sich zunächst mit den Personaländerungen im Vorstand und den verschiedenen Vereinsverlosungen, bei welchen Ölbilder, Aquarelle und Prachtwerke zur Verteilung kamen. Alsdann führt er eine Reihe Geschenke, Vermächtnisse und Ankäufe auf. Es sind folgende: Bildnis Bismarck's im Helm von F. Lenbach (vom Maler selbst geschenkt); Der Raucher von Tito Lessi (Vermächtnis des Konsuls W. Schmidt); zwei Porträts (Vermächtnis von Frau Ad. von Seelhorst); Marmorbüste Kaiser Wilhelms von J. Kaffsack (Geschenk des Kommerzienrats A. Kröner in Stuttgart); Klinger's Kassandra geschenkt von einem Ungenannten; Permoser's Marmorbüste Die Verdammnis, von der Stadtbibliothek überwiesen. Angekauft wurden aus Vereinsmitteln: Wm. Didier-Pouget, Abend in den Sümpfen von Azereix; W. de Geyerfelt, Kanal bei Sonnenuntergang; E. Kubierschky, Frühlingslandschaft; A. K. Brown, Schottisches Moor; außerdem verschiedene Kunstblätter. Der Rat der Stadt erwarb für das Museum: Thoma, Mainlandschaft; J. Leempoels, In der Kirche; J. Paterson, Nach der Flut; Kronberger, Der Herr Stadtwachtmeister; F. Schreyer, Lüneburger Haide; H. Herkomer, Auswanderer; Lenbach, Bildnis Moltke's; Adam Kunz, Stillleben, und außerdem Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen von A. Männchen, G. Theuerkauf, O. Greiner, E. Heyne, Ad. Menzel, Feod. Flinzer, M. Klinger, Th. Grosse, E. Klotz. An plastischen Werken erwarb der Rat: Klinger's Salome, A. Volkmann's Reiterfigur, Jos. Magr's Relief Das Schicksal. Außer der permanenten Ausstellung wurden in den zwei Jahren 29 Sonderausstellungen veranstaltet, welche besonders dazu beitrugen, das Interesse für Kunst zu wecken und zu fördern. In jedem der beiden Jahre wurden überdies je sechs Vorträge gehalten, welche vielfach von kleinen erläuternden Sonderausstellungen begleitet waren. Die Zahl der Mitglieder, welche in den letzten Jahren eine erfreuliche Zunahme bewies, betrug Ende September 1895 1188 mit 1201 Anteilscheinen, die Zahl der ausgegebenen Familienkarten 589, der Semesterkarten 386. Die Einnahme erreichte 1893/94 den Betrag von M. 16 690,75, 1894/95 die Höhe von M. 17 746,65.

VERMISCHTES.

München. — Professor *Mathias Schmid* ist aus der „Künstlergenossenschaft“ ausgetreten. Als Gründe für diese Austrittserklärung giebt der Künstler folgendes bekannt: „Schon seit Jahren bestrebt sich die Künstlergenossenschaft, auswärtige Künstler auf jede Weise auf Kosten der einheimischen zu protegiren. Auf Kosten der Genossenschaft werden Reisen in das Ausland unternommen, um oft das unglaublich abgeschmackteste Zeug für die Münchener Kunstausstellungen zu erwerben, das dann noch prämiirt und für die kgl. Sammlungen angekauft wird. Dadurch werden junge Künstler und das Publikum in ihrem Urteil beirrt und ist die einst so blühende Münchener Kunst aufs tiefste geschädigt worden. Ich war vor einigen Jahren selbst als

Juror für die Münchener Ausstellungen bei den Sitzungen anwesend und war oft empört, mit welcher Missgunst über vortreffliche Werke einheimischer Künstler der Stab gebrochen wurde. Am Schlusse der Ausstellung erhielt ich freilich Aufschluss über dieses unkollegiale Gebaren, als sich die Herren Juroren bei auswärtigen Gesandtschaften um Orden für ihre Verdienste um Förderung der ausländischen Kunst bewarben. Es wird manchem aufgefallen sein, dass ich schon längere Zeit nichts mehr im Glaspalaste ausstellte. Es widerstrebt mir, meine Werke von Leuten in der Jury beurteilen zu lassen, denen jede Objektivität fehlt und die in ihrem kleinlichen Neid und ihrem mangelnden Kunstverständnis jeden besser situirten Kollegen hinauszudrängen trachten. Ich hoffte Besserung dieser unerquicklichen Zustände unter einer neuen Vorstandschaft, was aber nach meinen jüngst gemachten Erfahrungen nicht der Fall ist, und trete ich lieber aus einer Gesellschaft, die nicht ihre Aufgabe in der Förderung der Kunst, sondern im Gedeihen ihrer persönlichen Interessen sucht.

Carl Marr's vielgenanntes Gemälde „Die Flagellanten“ hat eine Dame in Milwaukee, Frau *E. Schandein*, dem Direktorium der Layton'schen Galerie ebendaselbst angeboten, damit dieses Werk Marr's, der selbst in Milwaukee geboren ist, der Stadt erhalten bleibe. Die Direktion hat aber sonderbarer Weise diese Schenkung wegen Mangel an Raum abgelehnt, Die Deutschen Milwaukees sind über diese Abweisung nicht wenig entrüstet.

Berichtigung. — In Nr. 21 d. Bl. vom 2. April 1896. Spalte 336, Zeile 26—28 v. o. muss es heißen: „Drei Gemälde, jedesmal venezianische Löwen darstellend, sind an den Wänden angebracht.“

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste 1896. Heft 1.

Andreas Achenbach. Von Georg Voss. (Mit 24 Illustrationen.)

Die Kunst für Alle. 1896. Heft 15.

Die Frühjahrsausstellung der Münchener Secession 1896. Von H. E. v. Berlepsch. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. Von K. v. Vincenti. — Vermischtes.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 1.

Die beiden altkölnischen Wandschreinthüren in St. Kunibert zu Köln. Von Schnütgen. — Die Darstellung der zehn Gebote in der St. Peterskirche in Frankfurt a. M. Von F. Luthmer. Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. Von H. Schroers. — Erhaltung und Erweiterung alter Kirchen. Von Joseph Prill.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 25. 7. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ZWEITE INTERNATIONALE GEMÄLDEAUSSTELLUNG IN STUTTGART.

Stuttgart ist in diesem Frühling und Sommer Ausstellungs- und Feststadt. Eine internationale Gemäldeausstellung, Nachfolgerin der ersten vom Jahre 1891, hat den Reigen eröffnet; eine elektrotechnische eine kunstgewerbliche, eine Gartenbau-, die deutsche landwirtschaftliche Ausstellung folgen im Juni. Daran schließt sich das große deutsche Sängerfest.

Dazu ist gebaut worden und wird gebaut an Ausstellungs- und Festräumen mit all ihrem Zubehör, hier und in Cannstadt. Werden doch Hunderttausende von Besuchern aus Nah und Fern, und allein 8000 deutsche Sangesbrüder erwartet.

Das gewaltige, innen prächtige Landesgewerbemuseum, durch das Professor *S. Neckelmann* sich architektonisch in Stuttgart verewigt, ist nahezu fertig und hat man mit der Einrichtung begonnen. Prof. *Keller*-Karlsruhe vollendet in der König Karls-Halle darin die großen Wandgemälde aus Württenbergs Geschichte. Der neue Olga-Bau (von den Architekten *Lambert* und *Stahl*) steht fertig da und bildet jetzt, statt der früheren niederen Dannecker-Fachwerksbauten den monumentalen Abschluss des herrlichen Schlossplatzes — bekanntlich eines der schönsten Plätze in Deutschland. Gegenüber erhebt sich der neue Prachtbau am Hotel Marquardt (von *Eisenlohr* und *Weigle*); alle Errungenschaften der Neuzeit in Hoteleinrichtungen sind dabei verwertet. Vorauf ging in dieser Beziehung schon das große treffliche Viktoria-Hotel. Andere Hotels haben sich durch neue, schmucke Saalbauten auf die Gäste vorbereitet. Unter den temporären Ausstellungs- und Festbauten sei hervorgehoben die kühne, schon in den jetzigen heftigen Frühlingsstürmen erprobte Riesenhalle für das Gesangsfest von 150 m Länge, 64 m Breite und 25 m Höhe. (Augenblicklich freilich ruht daran die Arbeit: die Stuttgarter Zimmerleute streiken.) Da der umliegende Festplatz trotz seiner großen Ausdehnung für die erwarteten Menschenmengen zu beschränkt ist, so wird ein Stück der herrlichen, nach Cannstadt führenden Anlagen des Schlossgartens als Wandelpark für die Festdauer hinzugezogen.

So wird hergerichtet und es schmückt sich die Stadt zu all den Festen.

Dazu mag der Besucher, den Architektur interessirt, sich die neuen Villenstraßen ansehen, die an den Höhen emporsteigen, da das Thal nicht mehr ausreicht, und die neuen Villenviertel auf den Höhen, und das neue Stadtviertel Ostheim für kleinere Wohnungen, das vor ein paar Jahren begonnen, sich jetzt schon in langen Straßenreihen ausdehnt und Stuttgart über die Höhe hinüber ins Neckarthal wachsen lässt.

Ein guter Anfang für die Ausstellung ist gemacht durch die internationale Gemäldeausstellung, eröffnet am 29. Februar nach einer Ansprache des Ehrenpräsidenten, Prinzen Hermann von Sachsen-Weimar-Eisenach durch König Wilhelm II.; sie soll bis Mitte Mai dauern. Da sie in Sälen des Kgl. Museums der bildenden Künste abgehalten wird, so galten wegen der Beschränkung des Raumes, der so lange seiner eigentlichen Bestimmung entzogen werden muss, die bewährten Bestimmungen der ersten Ausstellung von 1891.

Man war bei den Aufforderungen an die Künstler bemüht, möglichst umfassend die verschiedenen Bestrebungen in der Malerei der Gegenwart zur Anschauung zu bringen. Die vielen in diesem Jahr abgehaltenen großen Ausstellungen und besondern Umstände, z. B. in Betreff der französischen Bilder, machten sich nun allerdings geltend und ergaben gegen 1891 in einzelnen

Gruppen bedeutende Verschiebungen nach Zahl und Bedeutung der eingesandten Werke. Dagegen sind Engländer und Schotten bedeutsam da und ist so viel des Interessanten und kunstgeschichtlich Wichtigen vereinigt, dass der Zweck, dem Publikum in einer Auswahl von Werken hervorragender Meister oder von ihren Jurys anerkannten Gemälden zu geben, erfreulichst erfüllt wird. Zu älteren, längst berühmten Werken kommen neue, hier zum ersten Mal ausgestellte. Deutschland und Österreich, England und Schottland, Holland, Belgien, Italien, Spanien, Norwegen, Dänemark und Russland sind vertreten. Nennen wir die Länder, so können wir doch nicht alle die Namen nennen, die festlich hier zusammenkamen, von Menzel, Böcklin, Lenbach, Knaus, Defregger, Leibl, Diez, Gebhardt, Uhde, F. A. Kaulbach, Liebermann etc. an bis zu den Jüngsten, Herkomer, Walter Crane, und englische und schottische Genossen, Jos. Israels, Courtens, und alle die immer so trefflich auftretenden Holländer und Belgier, die französischen, die venetianischen, römischen und spanischen Meister, diese wieder mit Villegas und Benlliure y Gil, bis zu dem Russland allein, aber so prächtig vertretenden Repin. Der Gemäldekatalog zählt über 500 Nummern. Dazu kommen noch Radirungen und etliche plastische Werke.

Natürlich geht es hier, wie überall und auf allen Gebieten der Gegenwart: Parteiung und Streit ist die Losung. Die Zukunftsmalerei hat in gewisser Weise die Zukunftsmusik abgelöst; wo Alte und Neue zusammentreffen, geraten Künstler, Publikum und die für die Beschäftigung der Gemüter besorgte Presse in Aufregung. Aber in der Malerei ist kein herrschender Wagner. Sektenbildungen aller Art sind die Folge. Kann man nicht vorwärts, so geht man auf alte Zeiten, oder wenn's darauf ankommt, auf Japan zurück, oder formirt nach dem Muster der Meister vom Wald zu Fontainebleau Gruppen oder verlegt sich auf Besonderheiten, die irgendwo als chic und stilish in Mode gebracht sind. Ein Narr macht viele, fällt einem dabei oft unwillkürlich ein.

Dabei durch die internationalen Ausstellungen die Vielheit der Bestrebungen. Hiezu kommt die Macht des jetzigen Kunsthandels: da wird Hausse und Baisse gemacht. Was hoch bezahlt wird, gilt für vortrefflich und findet Nachahmer, sei es auch im Unsinn. Nun gehört heute förmlich dazu, dass ein bedeutender Künstler von Zeit zu Zeit Bilder malt, von denen man nicht weiß, ob er damit das Publikum verspottet. Er sagt: car tel est notre plaisir. Dass man ihn doch bewundert, stellt seine Größe fest. Ein Repin macht auch das nach und fängt womöglich mit einem ungeheuerlichen Werke an.

Gilt doch überhaupt in unseren Tagen, in denen Zola der „wahren" Natürlichkeit die Bahn brach und Nietzsche lehrte, mit alten Größen aufzuräumen, umzuwerten, die „Herdengesinnung" zu verachten und nach dem Übermenschen zu streben, als das probateste Mittel, das Publikum dadurch anzuziehen, dass man nach dem dritten Spruch Göthe's in Bezug auf das Glück bei Frauen handelt:

> Doch wem nichts daran gelegen
> Scheinet, ob er reizt, ob rührt,
> Der beleidigt, der verführt.

Unsere Zeit ist aufregungsbedürftig: Es ist nichts schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen ...

So sehen wir denn, wie überall in gleicher Weise, die Anhänger des älteren Stils vor den Schöpfungen der neuen radikalen Richtungen stehen und stutzen, sich erbittern und die Aufnahme von Bildern gar nicht begreifen, die rühmende Kritik der Neuerer Perlen der Ausstellung nennt. Genau die Worte eines Hamburger Kritikers alter Schule kann man hier von Künstlern, Kritikern und Kunstfreunden derselben Richtung hören über „unschöne, unwahre, fratzenhaft flüchtige und ostentativ kindisch unfertige Produkte ohne irgend welchen geistigen Inhalt, anscheinend absichtlich nüchtern und fade".

Allerdings kann man hier auch gewahren, dass solcher Eindruck sich schon im Lauf weniger Wochen bei manchen abschwächt, dass wie bei der Kleidermode das Auge sich gewöhnt und die Wertschätzung des Alten und Neuen sich wandelt. Aus Saulus wird auch in der Kunst mancher ein Paulus.

Göthe, in seiner Jugend selbst ein rücksichtsloser Umstürzler, dessen Genossen Lenz, Wagner, Klinger in manchen Beziehungen von Zola nicht überboten sind, und über den nicht bloß die alten Perrücken geschüttelt wurden, sondern über den auch ein Lessing den Kopf schüttelte, er hat uns in seinem Alter nach der Erbitterung über den Kampf des neuentdeckten Ichs gegen die Erfahrungswissenschaft den Trost gegeben:

> Und ob der Most sich auch absurd gebärdet,
> Es giebt zuletzt doch noch 'nen Wein.

Trösten wir uns damit. Bedenken wir auch, dass nicht alles absurd ist, was anfangs dem durch Gewohnheit Befangenen so erscheint. Den einfachsten Beweis dafür liefert die Momentphotographie: sie zeigt uns, dass wir nur die prägnantesten Bewegungsformen in Lauf, Sprung und Flug noch sahen, die auch die Malerei allein darzustellen pflegte. Wir müssen schärfer sehen lernen. Was von solcher Bewegungserscheinung gilt, kann auch von Farben gelten.

Ohne Kampf, Widerspruch kein Fortschritt. Und kein Fortschritt ohne die Übertreibungen und Verranntheiten der Eiferer und Fanatiker.

Wir haben hier keine eingehende Besprechung der Stuttgarter Ausstellung zu liefern. Es möge gestattet sein, eins oder das andere herauszugreifen, was auffällig entgegentritt.

Zur Abwechslung herrscht jetzt vielfach die Mode, Dämmerung und Nachtbilder zu malen, auf denen man

so gut wie nichts sieht. So konnten wir auf einem Bilde lange nicht erkennen, ob wir Duc d'Alben (Schiffspfähle) oder krumme Beine von Trunkenen vor uns hätten. Früher wob man Teppiche nach den Bildern von Malern. Jetzt stellt ein Farbenvirtuose wie *Brangwyn* Nachbildungen von Teppichen aus, deren Gestaltungen man sich mühsam zusammensuchen muss. Seine Verehrer können daran erinnern, dass schon Parrhasius den höchsten Preis dadurch errang, dass er den Vorhang vor dem Bild malte. Die Taufe Christi sieht gar aus, wie Nachbildung von eingelegter Holzarbeit mit erschrecklichen Kopf-, Faust- und sonstigen Formen. Farbenschmierungen von Phantasievorstellungen sind gang und gäbe; von solchen Ausgeburten wollen wir nicht reden. Aber dazu kommen nun solche, die in unmöglichen Farben, z. B. mit nie gesehenen violetten Schatten, ein Stück nüchternster Naturwahrheit verarbeiten. *Besnard* leistet sich das Vergnügen, uns rote und violette Pferde vorzuführen. Die Reklame, triviale Vorwürfe durch religiöse Benennungen auffällig zu machen, treibt im Anschluss an die Darstellung des religiösen Vorwurfs in Mittelalter oder Gegenwart ihr taktloses, ja läppisches Spiel.

Das religiöse Bild ist als Andachtsbild nur einzeln; als Tendenz-, Sensations- und Experimentbild mehrfach vertreten. Jakob, der mit dem Engel ringt, vertritt *F. von Uhde* nicht gut. Der Ausdruck des Jacob genannten mittelalterlichen Pilgrims, der des Engels Gewand inbrünstiglich festhält, geht bis zur Grimasse; der blonde Engel mit den Eulenflügeln und merkwürdigen Händen — welch ein Daumen! scheint einen blonden Schnurrbart zu haben. Charakteristisch ist von Uhde vertreten. Wenn nur in der „Bergpredigt“ und „Christus und Nikodemus“ Christus so gelungen wäre, wie mehrere Frauen und der mittelalterliche Professor. Aber der geistige Ausdruck in Christus ist schwach; er ist nichts als ein milder Lehrer. Seine Züge sagen uns nicht, was er spricht. Nur aus den Hörern spricht der Meister. Die „Grablegung“ mit ihrem Dunkel wird unerquicklich durch die abstoßende Hässlichkeit des Leichnams Christi. Dass F. von Uhde den Gang einer bedrängten Holzerfamilie in der Umgegend von München die Flucht nach Ägypten nennt, oder eine abgehärmte Frau in einer Winterlandschaft durch einen Nimbus-Ring zur Maria stempelt, ist seine besondere Liebhaberei; gerade diese Darstellungen aus dem Menschenleben wirken auch ohne Zuthaten, und wir würden auch ohne religiösen Hinweis dem Künstler nachempfinden. Würdig hat *Keller*-Stuttgart die Grablegung als Beleuchtungs- und religiöses Stimmungsbild dargestellt. *Albert Keller*-München hat sich diesmal eine nackte junge, ans Kreuz gebundene Märtyrerin mit krampfhaft aufgezogenen Beinen, und eine Andacht bei einer toten Nonne von den Kosterschwestern für seine Beleuchtungsexperimente gewählt; gesucht und manirirt. Bleibt A. Keller immer der Gourmet, so malt *Eckstein* seine „Heilige Nacht“ als Gourmand im plumpen Sinn. Ein unrasirter Bauernknecht, der vorsichtiger Weise sich mit einem Pelzrock und einem Kopfkissen ausgerüstet hat, da der Schnee auf den Dächern liegt, erhebt sich auf der Scheundiele erstaunt aus dem Schlaf, denn Kinder kommen herein, um die breite junge Frau anzusingen und das Kind, das sie bekommen hat. *Leempoels* Bild „In Thränen“ ist tief und innig. Dagegen ist *Jac. Smit's* Christus im Judaskuss wie ein Cretin in schmutzigem Hemd. Dass *Paulsen's* Bild Cain seinerzeit bei der ersten Ausstellung in Dänemark viel Widerspruch erregt hat, lässt sich begreifen. Dieser Cain hat seinen Bruder nicht aus Eifersucht auf Gottes Wohlgefallen erschlagen; es ist der verrohte, vertierte, verschnapste Mörder, ein ganz nackter Knote. Gottes feurige Hand drückt ihm das Mal auf, doch erinnert das Krampfige des gräulichen Verbrechers an Niesen.

Es freute uns, die breit dahingestrichene Zimmermannswerkstätte von *Liebermann* nicht durch ein Epitheton religiös gestempelt zu sehen. Dies Bild und der „Kaffeegarten“ zeigen ihn charakteristisch. Die „Klöpplerinnen“ als Gemälde sind allerdings noch charakteristischer für unsere Zeit. Schade, dass sie nicht auch noch als „Parzen“ frisirt sind, wie der Studentenausdruck lautet.

Repin's großes Prachtstück „Die Antwort der Saporoger an den Sultan“ ist bekannt und berühmt in seiner Charakteristik der Kosaken in ihrem halben und ganzen damaligen Asiatentum und in ungefüger Heiterkeit, brutaler Kraft, Derbheit und Verschmitztheit.

Haug-Stuttgart bringt aus dem Jahre 1813 einen „Straßenkampf in Leipzig“, die Erstürmung der Stadt. Haug ist der Meister, der die Lyrik der schwäbischen Sänger malerisch erneut. Diesmal ist es nicht die Darstellung „bald wird die Trompete blasen“, wie in seinem früheren Morgenrot, sondern es bläst die Trompete und ruft Junge und Veteranen in den Tod. Kein besonderer Held, keine Hauptgruppe; nichts Episches, bestimmt Historisches; das Ganze ein Kampf-Stimmungsbild. Die Zeit drängte so sehr, dass der Künstler wohl noch die letzte Hand daran legt, an den in den Farben wie verdämmernden Vordergrund. Wir sehen das Bild noch nicht fertig; möglich, dass der Künstler nach bekanntem Spruch alles darin sieht, was er ausdrücken wollte.

Von den beliebten Dämmerbildern sei hier gleich die „Abendstimmung“ von *Plock*-Stuttgart in ihrer Lyrik angereiht und gelobt. Ein Hirt sieht, von uns abgewandt, bei seiner Herde nach dem Licht in den fernen Häusern im Thal. Der Mond geht über den dunklen Waldhängen auf. Das Bild ist voll Poesie und gut gemalt.

Das Lebensbild im weitesten Umfang, Phantasie und Allegorie, Porträt, das gewöhnliche Genre, Tierbild, Landschaft, Marine, Stillleben — all das ist trefflich, gut oder sonderbar gemäß den jetzigen Strömungen und Parteiungen vertreten, interessant besonders durch die

verschiedenen Nationalitäten, auch durch Besonderheiten von bekannten Meistern.

So zeigt wieder *Herkomer* zu den berühmten Porträts der „Drei Gründer meines Hauses", wie er die Landschaft sieht. Dasselbe thut *Böcklin* mit einem ebenfalls bunt, im Stil des vorigen Jahrhunderts, gehaltenen Landschaftsbilde, wie wir es derart noch nicht von ihm sahen. Machen es die Andern so, so macht er es einmal anders; er ist ja immer der Gefolgschaft sicher.

Bei *Walter Crane* und Genossen denken wir daran, wie anders wir in Deutschland zu Anfang dieses Jahrhunderts unsere malerischen Kämpfe durchrangen. Da war für den jungen Cornelius die Malerei die Trägerin des nationalen Gedankens, des germanischen und christliche Ideals. Der deutsche Präraefaelitismus verband sich mit der katholischen Religion; die Kunst trat darin in die zweite Linie zurück. So nimmt das Ankämpfen an das Quattro cento einen andern Charakter an nach Beginn und Verfolg. Spielen auch heute bei den Präraefaeliten Englands und Frankreichs etliche derartige Beweggründe mit, so haben doch die jetzt so beliebten Meister des Quattro cento keine tiefere religiöse, sondern nur künstlerische Bedeutung für die Gegenwart. Man preist sie, man ahmt sie nach, knüpft bei ihnen an — in London und Paris macht die Mode die Schule. Man versteht sich dort darauf ganz anders als bei uns, neue Strömungen auszunutzen. Das Kunsthandwerk greift zu. Dekorativ lässt sich alles bei Chic und Stilgefühl verarbeiten, und für so und so viele Jahre kann man brillante Geschäfte machen, denn die Gesellschaft und der Reichtum müssen die Mode mitmachen, die von der tonangebenden Elite protegirt wird. Und die Malerei ist jetzt auch Modekunst.

Wenn man sieht, wie derartige englische und französische Meister wirken und — verdienen, und an unsere Genelli, Schwind und Genossen denkt!

Bei den Schotten fällt uns der einstige Ossian-Kultus ein. Jetzt sollen sie uns den Star stechen, Landschaft zu sehen und zu malen. Berühmte deutsche Meister haben umgesattelt. Klex- und Spachtelmalerei floriren. Unter den jüngeren Meistern thut *Reiniger*-Stuttgart sich besonders hervor: er hat eine Landschaft mit Häusern in der Ferne hingestrichen, die bewundernswert ist für Fernblick und Luft und Licht, wenn man weit genug zurücktritt. Bei manchen derartigen Bildern genügt freilich nicht die Länge eines Zimmers oder kleineren Saals; nur eine Reitbahn könne dann aushelfen, seufzte eine Kunstfreundin.

Die Holländer und Belgier, auch die Italiener, zeigen in der Gesamtheit ihrer Ausstellungen die Besonderheit, dass sie noch im alten Sinne daran denken, dem Publikum zu gefallen; sie sind modern, aber sie wollen — natürlich mit Ausnahmen — den Betrachter und etwaigen Käufer nicht vor den Kopf stoßen; er soll nicht sagen: das Bild kann ich in meinen Zimmern, in meinem Salon nicht aufhängen. So gehören sie auch hier wieder für das große „fatsoenlijke" Publikum zu den erfreuendsten Meistern: sie sind fast alle längst anerkannt und gepriesen

Von *Ch. Bisschop* sei doch erwähnt, dass er sich, entgegen seiner sonstigen koloristischen Sorgsamkeit, den Scherz gemacht hat, das Publikum im Zweifel darüber zu lassen, ob die Königin-Regentin von Holland eine Schrunde am Kinn und etwas Blut unter der Nase hat oder dies ein Farbeneffekt sein soll.

Porträts bekannter Persönlichkeiten reizen das Publikum immer am meisten zur Kritik nach einer oder der andern Seite. Neben *Herkomer*, *Leighton*, *Lenbach*, *Fr. Aug. v. Kaulbach* — die Dame in Weiß hat unergründlichen Blick, — *H. v. Angeli*, *Delug*, *F. Schauss* und anderen berühmten oder jüngeren aufstrebenden Meistern hat Frau *Parlaghi* durch ihre Porträts des Königs und der Königin von Württemberg die Aufmerksamkeit und Kritik des Publikums auf sich gezogen, besonders auch in Vergleichung mit dem tüchtigen lebensgroßen Bilde König Wilhelms II. von *Huthsteiner*-Stuttgart. Wir wollen hier nicht wie das Publikum darüber debattiren, ob Frau Parlaghi die Ähnlichkeit in der erfreuendsten Auffassung gebracht hat: eine wie ausgezeichnete Porträtmalerin sie sein kann, zeigt das Porträt des Erzbischofs von *Stablewski*.

Doch — möge dies genügen, um zu zeigen, dass auch Stuttgart sich mit Erfolg bemüht hat, nicht zurückzubleiben und in seiner Weise die Pflicht einer Centralstadt in Bezug auf die Malerei zu erfüllen, die jetzt mit all ihren Bewegungen Künstler und Publikum in Aufregung versetzt. Die Teilnahme des Publikums war von Anfang an die regste Die zahlreichen Ankäufe von Privaten — dass ein herrlicher *Courtens* „Ausziehende Schafheerde" in der Stadt bleibt, sei als besonders erfreulich hervorgehoben — dann für die Lotterie und für die Staatssammlung lassen auch in dieser Beziehung die Künstler zu ihrem Recht kommen.

Mögen die nun folgenden, oben genannten Ausstellungen und Feste ebenso glücken, wie diese zweite internationale Gemäldeausstellung. L.

VON DER MILLENNIUMS-AUSSTELLUNG IN BUDAPEST.

Wenn diese Zeilen erscheinen, ist die große Ausstellung bereits eröffnet, in der die ungarische Nation die Früchte ihrer tausendjährigen Existenz der allgemeinen Besichtigung zugänglich macht. Die interessanteste Gruppe wird entschieden die historische Abteilung sein, auf der Insel im Stadtwäldchen, deren Bauten nach alten Mustern der Architekt *Ignaz Alpár* errichtet hat. Vom Beginn des X. Jahrhunderts, der Blütezeit des romanischen Stils angefangen, sind alle Bauarten in all ihren Formen hier in geschickter Imitation vertreten, mit

aller Raffinerie der Kunst erbaut, dass selbst berufene Fachleute einer angenehmen Täuschung sich hingeben werden.

Der Monarch, der die Ausstellung selbst eröffnet, wird die einzelnen Deputationen und deren Huldigung in jenem Teile dieser historischen Gruppe empfangen, deren Stil dem der Zeit des ersten apostolischen Königs, des heiligen Stephan, entspricht, — und zwar in der im romanischen Stil erbauten Halle, die mit einem Kreuzgang und einer nach dem Muster der Kirche zu *Jaák* erbauten Kapelle im Zusammenhang steht. Die westliche Fassade der Kapelle ist eine Kopie der Kirche zu *Jaák*, die in der Kunstgeschichte als eine Perle der romanischen Kunst gilt. Oberhalb der Bögen der Portalfüllung sind die seit Jahrhunderten der Witterung ausgesetzten Statuen Christi und der Apostel angebracht, und das Äussere des aus Stein erbauten ebenerdigen Gebäudes erinnert in allen Teilen an den edlen Geschmack der Zeit der Könige aus dem Hause Arpád's.

Rechts vom Thore steht eine Gruppe im Übergangs- und Spitzbogenstil, mit reicher Ornamentik, wobei der Künstler mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, da von den profanen Bauten des XIV.—XV. Jahrhunderts blos das Schloss zu *Vajda-Hunyad* übrig blieb, dessen Bau er hier imitirte. Hieran schließen sich Bauten aus der Zeit *Johannes Hunyadi's* und die herrliche gotische Kapelle zu Donnersmark, die gewiss ein reizendes Bild der ungarischen Burg und der Kirchenbaukunst des XIV. bis XV. Jahrhunderts geben.

Hier wird man vom Beginn der Denkmäler zu Zeiten der *Anjou's*, von den Königen Robert Karl, Ludwig dem Großen und Sigismund bis zur Zeit der Schlacht bei Mohács alle Kunstschätze und historischen Reliquien sehen, die in den heimischen und ausländischen Sammlungen erhalten geblieben sind. So die Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Ludwigs des Großen, die in der Schatzkammer des Doms zu Aachen befindlichen herrlichen Kelche, Leuchter etc., die Kopie des silbernen Sarges des heiligen Simon aus Zara, die Corvinen aus fast allen Bibliotheken Europa's, die also nach 400 Jahren wieder einmal beisammen zu sehen sein werden. Im Rittersaal des Schlosses zu Vajda-Hunyad werden ganze Serien kriegsgeschichtlicher Denkmäler mit an die größten Nationalhelden erinnernden Reliquien, im ersten Stock hingegen die kirchlichen Ausrüstungen, Goldschmiedewerke, besonders die berühmten aus den Zeiten der Siebenbürger Fürsten, dann wahre Schätze von Kleidungstücken zu sehen sein.

Die dritte Baugruppe ist zugleich die größte, die in Folge ihrer stilistischen Abweichungen das reichste Bild bietet; sie ist bestimmt zur Aufnahme der Denkmäler aus dem XVI.—XIX. Jahrhunderte. Hier findet man die berühmte Katharinenbastei aus Kronstadt mit den vier Fialen, an deren Erkern und Erkerfenstern die Tradition des Mittelalters ersichtlich ist. Mächtige Flügel sind ihr angebaut, und der schönste von diesen ist entschieden die im Stile *Fischer von Erlach's* erbaute Hauptfassade. Das große Hauptportal führt in ein mächtiges Treppenhaus, wovon links und rechts die perspektivische Ansicht großer Hallen ersichtlich wird. Die Hauptkuppel zeigt schöne Motive vom Thore zu *Karlsburg*, wozu die plastischen Arbeiten die Bildhauer *Nikolaus Köllö*, *Julius Bezerédy* und *Eduard Kallós* geliefert haben. Die eigentümlichen architektonischen Specialitäten der oberungarischen Städte, wie Bartfeld und Leutschau, kommen hier zur Geltung. Hier steht der Turm zu Leutschau, das Rakóczy'sche Haus in Eperjès, der Erker am Rathause zu Bartfeld, man sieht die Gesimse der oberungarischen Städtehäuser, die in Ungarn und im benachbarten Polen im XVII. Jahrhundert ein charakteristisches architektonisches Bild lieferten.

In diesem großen Gebäude werden zu sehen sein: die Denkmäler des ungarischen kirchlichen, kriegsgeschichtlichen, behördlichen Lebens, die des Hochadels und der Privaten, von der Zeit der Schlacht bei Mohács bis zum heutigen Tage, — was auch deshalb interessant sein wird, weil zu dieser Zeit die ganze Kraft der Nation durch die türkische Herrschaft in Anspruch genommen wurde. Hier werden auch die wichtigen Momente aus dem Komitats- und Städteleben zu sehen sein, und die Schätze der Litteratur, Wissenschaft, der Schulen, Universitäten, Bibliotheken zugänglich gemacht. Gewiss zu den interessantesten Objekten gehört die meisterhafte Abbildung der Bakocs-Kapelle zu Gran, als einziger intakter Teil der italienischen Renaissance, die zur Zeit des Mathias Corvinus geblüht. Dann im ersten Stock die herrlichen Säle mit Interieurs aus dem Schlosse Esterház, Eigentum des Fürsten Esterházy, die in ihrer Pracht und musterhaften Kunst einen bleibenden Eindruck zurücklassen. Mit Ausnahme des Treppenhauses entwarf die innere Dekoration der Hallen aus der gotischen und späteren Zeit ein tüchtiger Architekt, *Albert Schickedanz*, der die charakteristischen Motive der heimischen Denkmäler überall zur Geltung verhalf. Gegenüber dem Renaissance-Gebäude steht ein Jagdschloss, zur Aufnahme der besonders interessanten Denkmäler der Urbeschäftigung, wie Fischerei, Hirtenleben und Jagd. Die verbaute Fläche all dieser historischen Paläste giebt einen Raum von 5000 □ Meter.

Was außerhalb dieser Fläche, somit nicht auf der Insel zu sehen sein wird, gehört eigentlich nicht mehr in das Gebiet der Kunst und Geschichte. Hiervon machen bloß einige Pavillons Ausnahmen, so der Pavillon der Hauptstadt, wo *Julius Benczur's* herrliches Gemälde „Die Wiedereroberung Ofens“ zu sehen sein wird. Auch *Michael von Munkácsy* stellt sein jüngstes Gemälde das „Ecce homo“ in Bellevue aus, dem letzten Gebäude der Andrassy-Straße, hart am Stadtwäldchen. In unmittelbarer Nähe hiervon wird ein Panoramabild zu sehen sein: „Die Schlacht bei Raclawica“, in der Kos-

ciuszko den glänzenden Sieg über die Russen erfochten. Das Rundbild hat vor zwei Jahren schon berechtigtes Aufsehen erregt auf der Ausstellung zu Lemberg, und ist von zwei jungen Künstlern *Jan Styka* und *W. Kossak* gemalt. In der Stadtwäldchen-Allee wird ein anderes Rundbild „Die Hölle“ zu sehen sein, eine packende Illustration zu *Dante's* herrlichem Gedicht. — Auch soll sich bereits eine Aktiengesellschaft mit einem Kapital von 400 000 fl. gebildet haben, um nach den prachtvollen Entwürfen des Malers *Paul Vágó* den historischen Festzug arrangiren zu können, der uns in malerischen Trachten die tausendjährige Geschichte Ungarns vorführen wird.

Am Anfang des Stadtwäldchens erhebt sich der neue imposante Bau des Künstlerhauses, erbaut von *Albert Schickedanz*. Der große Vorteil seiner praktischen Einrichtung besteht darin, dass bloß ein Saal Seitenlicht hat; die übrigen besitzen alle Oberlicht, so dass alle Werke gleichmäßig günstige Beleuchtung haben. Für die Plastik ist ein schöner Rundsaal erbaut, wo selbst die monumentale Plastik ihren Platz findet, — denn monumental wird die diesjährige, ausnahmsweise bloß von ungarischen Meistern beschickte Ausstellung sicherlich werden.

Sämtliche Komitate und größeren Städte haben Bestellungen gemacht, um die historischen Momente ihres engeren Heims zu verewigen, — Geld war in Fülle vorhanden, und die Künstler hatten nicht Hände genug. Seitens der Regierung sind namhafte Bestellungen gemacht worden. So malte u. a. *Ignaz Roskowics* „Die Union in Siebenbürgen“, *Ladislaus Pataki* „Ilona Zrinyi kapitulirt im Schlosse zu Munkács“, *Béla Spányi* „Schloss Jaica“ und „Porto-Re“, *Otto Koroknyai* „König Mathias vor Wien“, *Gustav Keleti* den „Bessenyöer Wald“, der Bildhauer *Georg Kiss* schuf einen „Faun“, *Theodor Zemplényi* „Der geblendete Vazul vor dem heil. Stephan“, *Béla Grunwald* „Nach dem Tartarenzug“, Ludwig Bürger „Petöfi's Tod“, *Tchamèr Margitay* „Die sitzengebliebene Braut“, *Julius Tornai* „Die letzten Augenblicke Johann Hunyadi's“ und viele andere, die die Kunstausstellung zu einer Sehenswürdigkeit machen werden. Mit einem Mal entsteht hier eine monumentale Kunst, und es ist seitens der Regierung materiell vorgesorgt worden, dass es nicht bloß beim Anfang bleibe.

DR. ALEXANDER NYARI.

NEKROLOGE.

*** *Der schwedische Geschichtsmaler Marten Eskil Winge* ist am 23. April in Stockholm im 71. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Geschichts- und Genremaler Hermann Arnold*, Sekretär an der großherzoglichen Kunstschule in Weimar, ist am 25. April in Jena an den Folgen einer Operation im 50. Lebensjahre gestorben. Er war aus München gebürtig, wo er Schüler von Hiltensperger, Schraudolph und Piloty gewesen war. Außer mehreren Kirchenbildern hat er vorzugsweise Scenen aus dem oberbayerischen Volksleben gemalt.

*** *Der Kunstschriftsteller Dr. Hermann Ulmann*, der sich besonders durch eine Monographie über Botticelli bekannt gemacht hat, hat am 21. April in Florenz durch Selbstmord geendet.

Vincenz Pilz †. In der Nacht vom 26. auf den 27. April starb in Wien der Bildhauer und akademische Rat Vincenz Pilz im 80. Lebensjahre. Er war in Warnsdorf in Böhmen geboren worden und gehörte zu der großen Zahl deutschböhmischer Künstler, die an der Wiener Akademie ihre Ausbildung genossen haben und dann in Wien hervorragend thätig waren. Vincenz Pilz hat zahlreiche Werke geschaffen, welche die seit der Stadterweiterung errichteten öffentlichen Gebäude Wiens schmücken; viele seiner Arbeiten sind in den Wiener Kirchen und auf den Wiener Friedhöfen aufgestellt, und mehrere, die ins Ausland gingen, fanden auch dort vollste Anerkennung. Pilz arbeitete als Künstler mit strenger Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt; seine Statuen zeigen mehr Ernst und Ruhe als Lebhaftigkeit und Bewegung, und er blieb deshalb hinter der modernen Entwicklung der Plastik zurück. Seinerzeit nahm er aber eine hervorragende Stellung unter den Wiener Bildhauern ein und zeichnete sich besonders durch seine technische Tüchtigkeit aus. Die bemerkenswertesten seiner Werke sind: ein Christus am Kreuze aus dem Jahre 1842, den Kardinal Rauscher für die Stephanskirche in Silber gießen ließ und der sich in Bronzeguss auch in der Kapelle des Arsenals befindet; der gotische Hausaltar mit einer Marienstatue im Schlafgemache der Kaiserin in der Hofburg; vier große Reliefs, die der Kaiser für die Kaiserhalle im Dom zu Speyer bestellte; eine Bronzegruppe, „Wissenschaft und Handel“ darstellend, ein Geschenk des Kaisers für die Königin Viktoria und im Schlosse zu Windsor aufgestellt; die Statuen der vier Evangelisten über dem Portale der evangelischen Schule in Wien; das Staudigl-Monument auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe; mehrere Feldherren-Statuen im Waffenmuseum des Arsenals; die Statue des Kardinals Kollonitz auf der Elisabethbrücke; das Denkmal des Hofrates Dr. Ludwig Türck im allgemeinen Krankenhause; die Kolossalbüste Mühlfeld's auf dem Centralfriedhofe; die Karyatiden am ehemaligen Palais Epstein und am Herrenhausflügel des Parlamentsgebäudes; die Komponistenstatuen in den Nischen an der Fassade des Musikvereinsgebäudes; mehrere Statuen an der Fassade des Kunsthistorischen Hofmuseums und die Kaiserstatue in der Stiftskaserne. Eine unangenehme Erfahrung musste Pilz mit den zwei Flügelrossen machen, die an den beiden Ecken über der Loggia des Opernttheaters aufgestellt wurden. Es waren an sich sehr tüchtige Arbeiten, die aber für die luftige Höhe ihres Aufstellungsplatzes zu schwer und wuchtig ausgefallen waren. Sie wurden deshalb wieder entfernt und durch zwei Werke von Hähnel ersetzt. Die beiden Flügelrosse von Pilz gingen dann nach Philadelphia und fanden dort im Volkspark einen sehr günstigen Platz. Zu den letzten Arbeiten, die Pilz ausführte, gehörte das Modell für den Erzguss der acht kolossalen Quadrigen auf den beiden Flügeln des Parlaments. (N. fr. Presse.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *In Schulte's Kunstausstellung in Berlin* hat der Besitzer bald nach Beginn der zweiten Aprilhälfte seinem Publikum eine angenehme Abwechslung bereitet. Statt zweifelhafter Sensationsbilder und mittelmäßiger Marktware empfing man den Anblick einer auserlesenen Sammlung von Gemälden meist niederländischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, der den Berliner Kunstfreunden wohlbekannten

Galerie des Herrn *Adolf Thiem*, der von Berlin nach San Remo übersiedelt und seine Kunstschätze mitnimmt. Ein Teil davon war schon durch die 1890 von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in der Akademie veranstaltete Ausstellung dem großen Publikum bekannt geworden, namentlich die prächtigen Stillleben von *Jan Fyt*, *Frans Snyders*, *A. van Beijeren*, *Claesz Heda*, *A. Mignon* u. a., die den Hauptbestandteil der 47 Nummern umfassenden Sammlung bilden, dann ein paar kleine Landschaften von *Jacob van Ruisdael* und *Jan van Goyen*, vor allem aber das Brustbild eines schnurrbärtigen Mannes von *Rembrandt:* der sogenannte „Connetable von Bourbon" aus der Sammlung Secrétan, der mit der Jahreszahl 1644 bezeichnet ist, also aus der Zeit von Rembrandt's höchster Blüte stammt. Künstlerisch ebenbürtig, aber leider nicht gut erhalten ist das Bildnis einer jungen Frau in ganzer Figur von *A. van Dyck*, das aus dem Palazzo Spinola in Genua stammt, vermutlich also eine Marchesa Spinola darstellt. Es ist auch unzweifelhaft von van Dyck während seines Aufenthaltes in Genua gemalt worden, da es deutlich die Verschmelzung des aus der Heimat mitgebrachten Rubensstils mit dem Einflusse Tizians zeigt. Auch zwei kleine Bildnisse von *Terborch*, zwei Bildnisse von *Jacob Backer* und *Lucas Franchois*, eine dem *Dierick Bouts* zugeschriebene Kreuzigung sind hervorragende Werke. Weniger bedeutend sind die Genrebilder von *Jan Steen* und *Pieter de Hooch*. Von den beiden den letzteren zugeschriebenen Werken ist nur das eine sicher von ihm. Das andere, ein Interieur ohne Staffage, ein Blick in zwei Räume, wurde früher einem Schüler, namens Janssens, zugeschrieben. Jetzt ist Bode geneigt, es dem Delft'schen Jan van der Meer zuzuschreiben, dessen Ruhm es aber wohl nicht vermehren wird.

⊙ *Die Festlichkeiten aus Anlass des 200jährigen Bestehens der königlichen Akademie der Künste in Berlin* haben am 2. Mai Nachmittag 4 Uhr mit einer Festsitzung in der prächtig geschmückten Rotunde des königlichen Museums am Lustgarten in Anwesenheit der Kaiserlichen Majestäten begonnen. Dabei trugen die Senatoren der Akademie zum ersten Male die ihnen vom Kaiser verliehene violettrote Tracht aus Samt und Atlas, die der Amtskleidung der Prokuratoren Venedigs nachgebildet ist. Auf die Festrede des Präsidenten, des Architekten Geheimrat Ende antwortete der Kaiser mit folgender Ansprache: „Es gewährt Mir eine herzliche Freude, die Huldigung Meiner Akademie der Künste am heutigen Tage ihrer 200jährigen Jubelfeier persönlich entgegennehmen zu können. Ihnen, dem Präsidenten der Akademie, danke ich für den trefflichen Bericht über die Entwickelung der Akademie in den bisher durchlaufenen Stadien. Mein Herz durchweht heute ein Gefühl tiefer Dankbarkeit gegen den Stifter der Akademie, Meinen erhabenen Ahn König Friedrich I., und seine erlauchten Nachfolger an der Krone. Haben sie doch in verständnisvoller Würdigung des veredelnden Einflusses der Kunst auf die Volksseele mit weitschauendem Blick und schirmender Hand, auch in Zeiten der Not und der Trübsal, die Bahnen gewiesen und geebnet für eine gedeihliche Gestaltung und Pflege der vaterländischen Kunst. Dass diese zu der jetzigen Höhe gelangt ist, haben wir nicht zum wenigsten der treuen Arbeit der Akademie in allen Zweigen, insbesondere auch den Männern zu verdanken, die als Lehrer und Schüler an der hiesigen Akademie der Künste gewirkt haben. Für alles, was die Akademie in den 200 Jahren ihres Bestehens an bleibender, wahrhaft künstlerischer Frucht gezeitigt hat, sei ihr mein Königlicher Dank gesagt. Ich vertraue, dass auch die in der Akademie gegenwärtig vereinigten Künstler ihre ganze Kraft daran setzen werden, die hohe Kunst in wahrhaft künstlerischem Geiste zu pflegen und ihr bei der ihrer Leitung anvertrauten akademischen Jugend eine würdige Stätte zu bereiten. An Ihnen ist es, das heilige Feuer zu hüten und die Flamme echt künstlerischer Begeisterung zu nähren, ohne welche alle Arbeit auf dem Gebiete der Kunst verkümmert und wertlos wird. Halten Sie als wahre und berufene Diener der Kunst fest an den überlieferten Idealen, so können Sie alle Zeit Meines Kaiserlichen Schutzes und Meines besonderen Wohlwollens gewärtig sein. Ich hoffe, dass es Mir vergönnt sein wird, den beiden akademischen Hochschulen neue und würdige Räumlichkeiten zuweisen zu können. Möge die Akademie auch in den kommenden Jahrhunderten sich gedeihlich weiter entwickeln, möge die Kunst sich zu immer reinerem und hellerem Glanze entfalten und unserem teueren deutschen Vaterlande eine Quelle reichsten Segens werden! Das walte Gott!" — Der Kultusminister Dr. Bosse verlas darauf die aus Anlass der Jubelfeier verliehenen Auszeichnungen, von denen wir nur die für bildende Künstler erwähnen. Es haben erhalten: Den Stern zum Kronen-Orden zweiter Klasse: der Ehrenpräsident der Akademie, Professor Karl Becker. Den Kronen-Orden zweiter Klasse: der Präsident der Akademie, Geheimrat Professor Ende. Den roten Adler-Orden dritter Klasse mit der Schleife: Professor Knille. Den Kronen-Orden dritter Klasse: Professor Paul Meyerheim, Professor Bracht, Professor Dr. Dobbert. Den Roten Adler-Orden vierter Klasse: Professor Karl Köpping, Professor Dr. Hans Müller, Professor Ernst Hanke, Professor Julius Ehrentraut, Professor Waldemar Friedrich, Professor Ernst Herter, Professor Hans Meyer. Dem Professor von Werner verlieh Se. Majestät seine Büste. Außerdem erhielten den Titel Professor: die Maler Kiesel, Vorgang und Saltzmann, die Bildhauer Brütt, Geiger, Manzel und Janensch. Den Schluss der Feier bildete eine Vorstellung der sehr zahlreichen Deputationen der befreundeten Akademieen, Hochschulen, Museen u. s. w. — Am Sonntag, den 3. Mai, 12 Uhr folgte die feierliche Eröffnung der internationalen Kunstausstellung, die mit der Feier der Akademie im engen Zusammenhang steht, durch den Kaiser. Die Ausstellung ist wirklich eine internationale, da sich alle Nationen, einschließlich der Russen und Franzosen, daran beteiligt haben. Der rechtzeitig zur Eröffnung im Verlage von R. Schuster erschienene Katalog führt 3703 Nummern auf. Es sind jedoch noch mehrere Nachträge zu erwarten.

VERMISCHTES.

Marc Aurel-Säule. Die Abbildungen der Reliefs der Säule, die im vergangenen Jahre im Auftrage Kaiser Wilhelms II. photographirt worden sind, werden demnächst in einem Bande von 124 Tafeln in Folio herausgegeben werden. Zum Texte liefern Mommsen und Calderini einen Beitrag, die Erklärung und Beschreibung der Reliefs führen E. Petersen und A. von Domaszewski aus. Es sind 248 photographische Aufnahmen gemacht worden, deren Vervielfältigung durch Lichtdruck erfolgte. Ausgewählte Teile der Reliefs sind durch den römischen Gipsgießer Piernovelli auch abgeformt worden. Die Generalverwaltung der Berliner Museen hat es durch ihre Formerei übernommen, Abgüsse herzustellen und durch Verkauf zu verbreiten. 4

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 26. 21. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

STAATLICHE KUNSTPFLEGE IN ÖSTERREICH.

Wien, im Mai.

* Die geplante Berufung *Max Klinger's* an die Wiener Akademie, welche allerorten erklärliches Aufsehen gemacht hat, musste Jedermann die Überzeugung aufdrängen, dass man es in den leitenden Kreisen Österreich ernst nimmt mit der energischen Förderung der großen Kunst. Sollte es nicht endlich doch noch gelingen, den Meister zu gewinnen, so wird man sicher den Blick auf keinen Strohmann richten, sondern eine Kraft ersten Ranges zu berufen trachten. Denn an mittleren Talenten haben wir ja keinen Mangel. Aber ein Führer fehlt, wie es seinerzeit *Führich*, *Rahl*, *Makart* gewesen.

Von dem Letzteren wurde in jüngster Zeit wieder ein Hauptwerk für unsere größte staatliche Sammlung, die Galerie der Wiener Akademie, gewonnen. Der Ankauf erfolgte durch das Ministerum für Kultus und Unterricht auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite. Es handelt sich um die „Modernen Amoretten“, bekanntlich die erste figürliche Komposition dekorativen Charakters, mit welcher *Makart* sich in Wien auf der großen Ausstellung des Jahres 1868 als das große koloristische Talent ankündigte, das dann bald durch die „Pest in Florenz“ die Kunstwelt in zwei Lager spalten sollte. Die „schlechte Erhaltung“, die man so manchen Bildern des Meisters nachsagt, beruht in vielen Fällen auf missgünstiger Erfindung. Hier handelt es sich in Wahrheit um ein tadellos gut konservirtes Bild, das den Meister trefflich charakterisirt, und auch wegen des oben erwähnten Umstandes, dass es an Makart's Debüt in Wien gemahnt, für die Sammlung der Akademie von besonderem Wert ist. Diese besaß bisher nur zwei flüchtig behandelte Entwürfe von Makart, welche bei der Versteigerung seines Nachlasses erstanden wurden. Auch in dieser Hinsicht erscheint also die aus dem ausländischen Kunstbesitze stammende Erwerbung des Ministeriums als höchst dankenswert.

Die staatlichen Kunstkredite wurden in letzter Zeit ferner für eine Anzahl namhafter Aufträge an Bildhauer und Maler in Anspruch genommen, von denen die wichtigsten hier genannt sein mögen. Der Bildhauer *Edmund Hofmann von Aspernburg* in Wien wurde mit der Ausführung einer Statue des Lionardo da Vinci betraut, welche in einer der Nischen am Äußeren des Wiener Künstlerhauses aufgestellt werden soll. Die Fassade des Hauses ist bereits mit den Standbildern von Michelangelo, Dürer, Rubens und Raffael geschmückt, welche in früheren Jahren gleichfalls aus Staatsmitteln durch die Bildhauer Anton Paul Wagner, Anton Schmidgruber, Johann Silbernagl und Victor Tilgner ausgeführt wurden. Das Unterrichtsministerium hat unlängst dem Bildhauer *Franz Koch* in Wien den Auftrag erteilt, nach vorhandenen Behelfen eine Büste des verstorbenen Professors der Theologie und geistlichen Beirats im Kultusministerium, Hofrats Karl Werner, herzustellen. Die Büste wurde vor kurzem vollendet und wird in den Arkaden der Wiener Universität ihren Platz finden. Für das neue Civilgerichtsgebäude in Graz werden auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite bei den Bildhauern *Ludwig Schadler* und *Josef Einspinner* in Wien Statuen der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Franz I. von Österreich bestellt. Das Hilfsmodell zu der letzteren Statue ist bereits vollendet. Auch das für Laibach bestimmte Denkmal des krainischen Geschichtsforschers und Kriegsmannes Johann Weikart Freiherr von Valvasor wurde vom Unterrichtsministerium auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite in Ausführung gegeben. Den Auftrag erhielt der Bildhauer *Alois Zangl* in Laibach, ein Schüler der Wiener Akademie, auf Grund

einer für das Denkmal entworfenen Modellskizze. — Unter den Werken der Malerei, welche vom Ministerium für Kultus und Unterricht im Laufe der letzten Jahre in Auftrag gegeben wurden, heben wir in erster Linie die für die römisch-katholische Kathedrale zu Lemberg bestimmten Glasgemälde hervor. Mit der Ausführung der inzwischen vollendeten Kartons zu diesen Bildern waren die aus Galizien gebürtigen oder dort ansäßigen Maler *Josef Mehoffer, Stanislaus Kaczor-Batowski, Thaddäus Popiel, Stanislaus Wyspianski, Julian Makarewicz* und *Theodor Axentowicz* betraut. Die Darstellungen der Gemälde beziehen sich großenteils auf die Gründung der Lemberger Kathedrale und versprechen einen würdigen Schmuck des Gotteshauses zu bilden. — *Sigmund Ajdukiewicz* hat den Auftrag erhalten, auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite ein Porträt des Ministers Dr. Rittner für die Lemberger Universität zu malen, an welcher Dr. Rittner als Professor und Rektor wirkte. Der Maler *Vlaho Bukovac* aus Ragusa wurde mit der Ausführung eines Kaiserporträts für die Statthalterei in Zara betraut. — Prof. *W. Noltsch* malte ein Porträt des verstorbenen F. v. Hochstetter für die technische Hochschule in Wien. — Auf Grund von Skizzen, welche der Maler *Franz Ruben* auf einer Studienreise in Bosnien und der Hercegowina kürzlich machte, hat der Minister für Kultus und Unterricht diesen Künstler auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite mit der Ausführung eines größeren Gemäldes aus dem dortigen Volksleben betraut. Ruben wird sich zu diesem Behufe nächstens nach Bosnien begeben. Auch das Altarbild, welches der Maler *Felix Jenewein* in Prag unlängst für die Decanatskirche in Chrudim vollendete, ist eine Bestellung des Ministeriums für Kultus und Unterricht. Das wohlgelungene Bild stellt die Predigt des heiligen Franciscus Seraphicus dar.

Ferner hat dasselbe Ministerium in der letzten Zeit auch aus dem Pauschalkredite für Restaurirungszwecke wiederholt Subventionen bewilligt. So z. B. für die Instandsetzung des Schutzbaues über dem Brunnen bei der Pfarrkirche zu St. Wolfgang in Ober-Österreich. Der schöne Brunnen mit seinem kuppelförmigen, auf Säulen ruhenden Dach ist den kunstsinnigen Besuchern St. Wolfgangs wohlbekannt. — Auch die Kosten der Restaurirung eines Plafonds in dem Gebäude der Lehrerbildungsanstalt in Krems wurden vom Unterrichtsministerium übernommen. Der Plafond ist mit schönen alten Stuckdekorationen versehen, welche im Laufe der Zeit stark gelitten haben. — Mit Hilfe einer Subvention aus den Fonds für Erhaltung alter Denkmäler wurden auch die zwei Denksäulen in Klagenfurt, die Dreifaltigkeitssäule (vom Jahre 1681) und die Florianistatue (vom Jahre 1781) vor dem drohenden Verfalle bewahrt.

Schließlich sei hier eine interessante Erwerbung verzeichnet, welche vor kurzem aus Staatsmitteln für das archäologische Museum in Aquileja gemacht worden ist. Eine antike, inschriftlich aus Aquileja stammende Ara mit höchst bemerkenswerten, in ihrer Art einzigen Reliefdarstellungen an zwei Seiten, ehemals im Besitze der Grimani, die im Kunsthandel wieder aufgetaucht war, wurde vom Ministerium für Kultus und Unterricht zum Preise von 3000 Lire für das genannte Museum erworben.

Soviel für heute, um wiederholt darzuthun, dass in Österreich, trotz der den Behörden auferlegten Sparsamkeit, eine stets rege, für Kunst und Wissenschaft gleich ergiebige staatliche Thätigkeit herrscht, welche allen Teilen der Monarchie in gleicher Weise zu gute kommt.

DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG IN BERLIN.

I.

Unter der Regierung Kaiser Wilhelms II. ist die Kunst in Preußen nicht mehr das Stiefkind des Staates. Nicht nur dass die Staatsregierung den Beutel so weit aufthut, wie es die Finanzverhältnisse nur immer gestatten, mehr noch erwärmt die lebendige persönliche Anteilnahme des Kaisers selbst, der sozusagen mit der einen Hand Aufträge über Aufträge erteilt und mit der anderen rasch eingreift und fördert, wenn das bureaukratische Räderwerk zu langsam geht. Wie sehr ihm die Kunstinteressen am Herzen liegen, hat er am 2. Mai bei dem feierlichen Akte in der Rotunde des Museumus besonders lebhaft bezeugt. Was ihm am 1. Mai, bei der Eröffnung der Gewerbeausstellung in Treptow, nur eine Pflicht war, war ihm am Tage darauf sichtlich ein Herzensbedürfnis. Dort hatte er den Strom der Reden über sich ergehen lassen, ohne darauf zu erwidern, hier nahm er selbst das Wort, und man hörte aus dem Klange seiner Stimme, aus der scharfen Betonung einzelner Worte heraus, dass es ihm Ernst sei mit der Beschaffung eines neuen würdigen Heims für die Hauptflegestätte der Kunst, für die Akademie und für die Hochschule der bildenden Künste. Es haben auch schon Erhebungen stattgefunden, aus denen hervorgeht, dass die jetzige Kunstakademie nebst den jetzt anderen Zwecken dienenden Hintergebäuden für die Räume der Akademie der Wissenschaften und der Künste und zugleich für ein Ausstellungsgebäude ausreichen werde. Auch die persönliche Kunstanschauung des Kaisers klang sehr vernehmlich aus einer Wendung heraus, die eine Antwort auf eine gleiche Wendung in der Rede des Präsidenten der Akademie bildete. Hatte dieser, wie schon bei früheren Gelegenheiten, auf das kunstfeindliche Treiben gewisser Schwarmgeister hingewiesen, denen die Akademie einen Damm entgegen bauen müsse, so betonte der Kaiser mit merklich erhobener Stimme, dass nur diejenigen seines Schutzes und Wohlwollens gewärtig sein können, die an den überlieferten Idealen festhalten. Discite, moniti! Wie vielseitig diese Ideale sein können, bewies der Kaiser alsbald selbst, indem er von dem Throne herabstieg und in den Kreis der Senatoren trat, die in ihren scharlachroten Trachten der Prokuratoren Alt-Venedigs,

auf ihren in zwei Viertelkreisen amphitheatralisch aufgebauten Sesseln, beinahe die Illusion einer Sitzung der Signoria von Venedig hervorriefen. In herzlicher Weise sprach der Kaiser mit Menzel, mit Karl Becker, mit A. v. Werner u. a., und immer wusste er bei jedem einen Gefühlston anzuschlagen oder zu erwecken.

Dem 2. Mai folgte eine ganze Festwoche. Dabei übte die Akademie eine Gastfreundschaft in großem Stile aus: zwanglose Begrüßungen, Festmahle, Vergnügungsfahrten und Musikfeste. Aber auch etwas Bleibendes ist aus dem Glanz der Feste hervorgegangen: drei glänzend ausgestattete Festschriften der Akademie und der Hochschule, von denen zwei vornehme Prachtwerke mit reichem bildnerischen Schmuck sind. Sie sind es wert, an dieser Stelle in einem besonderen Artikel gewürdigt zu werden. Was uns zunächst beschäftigt, ist die internationale Kunstausstellung, die eigentlich den ruhenden Pol in den flüchtigen Erscheinungen der Feste bildet. In diesem Jahre mussten die vereinigten Körperschaften der Akademie und des Künstlervereins ganz besondere Anstrengungen machen, um den Wettkampf mit der Gewerbeausstellung in Treptow einigermaßen bestehen zu können, und der Staat, der an dem Privatunternehmen im Treptower Park nicht beteiligt ist, hat wacker geholfen. Das Ausstellungsgebäude ist mit einem beträchtlichen Kostenaufwand — die Einzelnheiten finden die Leser an anderer Stelle dieses Blattes — so gründlich umgebaut worden, dass aus dem Provisorium wohl ein Definitivum werden wird, und wenn noch eine Vorrichtung geschaffen werden könnte, um die schwebenden Schirmdächer in den Sälen der Mittelaxe je nach dem Stande der Sonne höher und tiefer zu ziehen, würden wir endlich einmal ein Ausstellungsgebäude von wahrhaft idealer Beleuchtung haben, — wenigstens für das Publikum. Denn den Malern wird es kein Architekt jemals recht machen können, und wenn es ihm doch einmal geglückt ist, dann klagt der Maler die Hängekommission an, weil sie sein Bild nicht in der Beleuchtung seines Ateliers, in der Art, wie er den Lichteinfall beabsichtigt, sondern umgekehrt aufgehängt hat.

Da diese überempfindlichen Äußerungen die einzigen gewesen sind, die gegen die Ausstellung laut geworden, so darf man sich der allgemeinen Harmonie freuen. Es muss dabei besonders betont werden, dass selbst der übliche Kampf zwischen Ausstellungskommission und Presse, zwischen „Künstlern“ und „Kunstschreibern“ völlig verstummt ist, vielleicht weil der eine Teil eingesehen hat, dass er mit dem andern am besten im Frieden auskommt. Der Förderung der Kunst ist dieser Friede jedenfalls sehr dienlich; die journalistische Kampflust findet in diesem Jahre ihre leider sehr reichliche Befriedigung an der Ausstellung in Treptow, deren Leiter selbst hervorragende Ausstellungsgegenstände sind, weil sie an jedem Tage Zeugnis davon ablegen, dass sie ihrer Aufgabe ganz und gar nicht gewachsen waren.

Die Kunstausstellung hat dagegen schon am Eröffnungstage ein Bild der Vollendung geboten. Aber diese Äußerlichkeiten interessiren nicht den Leser, der wissen will, was die Ausstellung an bedeutenden Kunstwerken enthält. Die Antwort ist darauf: fast alles, was in den letzten vier bis fünf Jahren in allen die Kunst übenden Ländern geschaffen worden ist und das Anspruch auf Beachtung erheben darf. Engländer und Franzosen, Russen und Polen, Spanier und Italiener, sogar die Portugiesen sind gekommen — zum ersten Mal! Nur eine Weltmacht ist trotzig ausgeblieben — die Münchener Secession! Angeblich weil den Secessionisten die Berliner Säle zu schlecht wären. Wenn sie sie jetzt sähen, würden sie sie mit Freuden für ihren mit Ach und Krach aufgerichtete Bau in München, der nun bald verschwinden wird, eintauschen.

Dass die Zahl der ausgestellten Kunstwerke beinahe 4000 beträgt und diese Zahl noch im Laufe des Sommers durch das Eintreffen bereits angemeldeter Nachzügler überstiegen werden wird, haben wir bereits in voriger Nummer erwähnt. Bei einem solchen Generalappell von Kunstwerken aller Nationen ist es selbst den Tageszeitungen Berlins unmöglich, ein auch nur annähernd vollständiges Bild dieser großen Schau zu bieten oder sich gar in eine Analyse der einzelnen Kunstwerke und eine nähere Begründung von Lob und Tadel einzulassen, die eine gewisse Zahl nervöser Künstler als ihr unbedingtes Recht fordert. Sie werden sich mit der Zeit daran gewöhnen müssen, in der Mehrzahl nur noch summarisch mit Lob und Tadel abgespeist zu werden. Denn sie tragen durch die Massenproduktion und durch die daraus erwachsene Ausstellungswut selbst die grösste Schuld daran. Wenn heute ein junger Mann, der sich vor vier oder fünf Jahren das Malen angewöhnt hat, schon nach so kurzer Zeit die Früchte seines epochemachenden Schaffens dem Publikum in Sonderausstellungen vorführt, dann darf er sich nicht wundern, dass die Kritik ihn mit wenigen Worten, sei es glimpflich oder unglimpflich, behandelt. Wenn ein Maler das Recht fordert, malen zu können, was er will, darf der Kritiker, der zur Beurteilung eingeladen wird, das gleiche Recht in Anspruch nehmen, sagen zu können, was ihm gut scheint. Diese Auseinandersetzung soll nicht etwa dazu dienen, den alten Streit zwischen „Künstlern und Kunstschreibern“, der in Berlin jetzt glücklich eingeschlummert ist, wieder anzufachen, sondern nur eine reinliche Scheidung zwischen berechtigten und unberechtigten Ansprüchen herbeiführen.

Auch der Berliner Ausstellung fehlt es, trotz der musterhaften Organisation und der vortrefflichen Beleuchtung, nicht an wunden Punkten, die nicht umgangen werden dürfen. Der eine ist die Einrichtung des Ehrensaals, worin nach altem, aber leider nicht lobenswertem Herkommen nur Kunstwerke aufgestellt werden, die in irgend einer Beziehung zu den deutschen Fürsten und zur deutschen, besonders preußischen Geschichte stehen.

Es ist leider noch nicht Gebrauch geworden, dass mit fürstlicher Protektion auch die entsprechende Kunstkennerschaft verbunden ist, und so haben wir aus dem Ehrensaal — abgesehen von den Dekorationsstücken — nur zu berichten, dass das bekannte Bildnis der Kaiserin Friedrich in Witwentrauer (ganze Figur) von *H. v. Angeli*, ein sehr lebendig komponirtes, von Sommerlust und Sommerluft erfülltes Bild aus den Befreiungskriegen, die Ankunft der entführten Siegesgöttin vor den Thoren Berlins von *R. Eichstaedt* und etwa noch eine Marine von *Hans Bohrdt*, die die Eröffnung des Kaiser Wilhelms-Kanals, die Ankunft der kaiserlichen Yacht Hohenzollern bei Brunsbüttel darstellt, ausschliesslich feinere künstlerische Interessen befriedigen können. Hier könnte und müsste Abhülfe geschaffen werden. Bei aller schuldigen Ehrfurcht vor den Monarchen, unter deren Schutze die Künste des Friedens blühen, sollte man den Ehrensaal, der doch eine feierliche Stimmung vorbereiten soll, nur wirklichen Kunstwerken — ohne Rücksicht auf ihren Inhalt — einräumen.

Für einen anderen wunden Punkt wissen wir dagegen keine Abhilfe. Es ist die Ausstellung der Künstler Berlins und aller Städte, in denen nicht eine feste Organisation der darin lebenden Künstler besteht. Ihnen sind die hinter dem Ehrensaal gelegenen Säle angewiesen worden, die fremden Besucher sehen ihre Werke zuerst, und sie werden etwas enttäuscht. Wenn sie dann weiter in die Säle der Engländer, Franzosen, Italiener, Spanier u. s. w. schreiten, wenn dann die historische Ausstellung kommt, dann verstärkt sich über allen diesen Aufregungen die zuerst empfundene Enttäuschung noch mehr, und die Folge davon ist, dass viele Besucher über die Berliner Ausstellung die Achseln zucken, wobei sie noch von einigen obskuren Zeitungsschreibern kräftig unterstützt werden. Diese Schreier berücksichtigen aber nicht, daß die große Ausstellung für die Berliner Künstler der Markt ist, auf dem sie, um zu leben, ihre zuletzt fertig gewordene Ware verkaufen wollen. Die Ausländer bringen dagegen durch besondere Kommissare zusammengebrachte Eliteausstellungen, die ebenso wenig ein wahres Bild des wirklichen Kunstniveau's der betreffenden Länder bieten, wie die Marktausstellung der Berliner Künstler. Das muss nachdrücklich hervorgehoben werden, damit der durch die internationalen Eliteausstellungen großgezogene Schwindel von der maßlosen Überlegenheit der fremdländischen Kunst über die vaterländische einmal offenbar wird und den kritiklosen Bewunderern alles Fremdländischen wenigstens etwas die Augen geöffnet werden.

ADOLF ROSENBERG.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ Dr. *Friedrich Back*, bisher Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin, ist zum Inspektor des großherzoglichen Museums in Darmstadt ernannt worden und hat sein Amt angetreten.

DENKMÄLER.

*** *Bei der Enthüllung des Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms I. in Frankfurt a. M.*, die am 10. Mai in Gegenwart des Kaisers erfolgt ist, hat der Schöpfer des Denkmals, Bildhauer *Clemens Buscher* in Düsseldorf, den Kronenorden IV. Klasse erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Im königlichen Palaste in Venedig* ist am 11. Mai eine Ausstellung von Bildern *Tiepolo's* eröffnet worden, die in ganz Italien gesammelt worden sind.

Wiener Künstlerhaus. — Die Jury erkannte die vom Erzherzog Karl Ludwig gestifteten Protektor-Medaillen zu: 1. Eine goldene Medaille für einen ausländischen Künstler: dem Maler und Illustrator *Hermann Vogel* in Loschwitz-Dresden für die Zeichnungen zu Grimm's Märchen. 2. Zwei goldene Medaillen für inländische Künstler: dem Maler *Johann Victor Krämer* in Wien für das Ölbild „Am Strande in Taormina", und dem Maler *Karl Moll* in Wien für das Ölbild „Segelmacher" (Lübeck). —:—

Riga. — In der zweiten Hälfte des August (vom 1. bis 20. August alten Stils) wird bei Gelegenheit des hier tagenden 10. archäologischen Kongresses eine archäologische Ausstellung stattfinden, die durch die Riga'sche Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen in würdigster Weise vorbereitet wird. Die Ausstellung wird hauptsächlich prähistorische Grabaltertümer umfassen, wozu das Riga'sche Dommuseum, das Museum der Gelehrten Estnischen Gesellschaft der Universität Dorpat und die übrigen kleinen Provinzialmuseen ihre wertvollsten Schätze vereinigen. Gleichzeitig wird eine Schaustellung der ältesten Urkunden des Landes, darunter besonders eine reiche Auswahl auf Estland bezüglicher Urkunden dänischer Herrscher des 13. Jahrhunderts, ferner eine numismatisch-sphragistische und eine Ausstellung der vorzüglichsten älteren Silber- und Goldschmiedearbeiten aus verschiedenen Teilen der baltischen Provinzen stattfinden. Ein reich illustrirter wissenschaftlicher Katalog, der in deutscher und russischer Sprache erscheint, befindet sich im Druck. Unabhängig von der archäologischen Ausstellung wird zu derselben Zeit im Dommuseum eine Porzellanausstellung aus Privatbesitz eröffnet werden.

In *Wien* hat sich ein Komitee gebildet, welches das Andenken an den 100. Geburtstag *Franz Schubert's* durch eine Ausstellung im Künstlerhause in der Zeit vom 15. Januar bis 28. Februar 1897 ehren will. Zur Ausstellung sollen gelangen: 1) Bildnisse Schubert's in verschiedenen Lebensaltern, dann die seiner Eltern, Geschwister, Lehrer, Freunde und Gönner. 2) Abbildungen der Gebäude, in denen er gewohnt und gewirkt hat. 3) Autographe des Meisters und die ersten Stiche seiner Kompositionen. 4) Jede Art von Gegenständen, mit welchen eine Erinnerung an den Tondichter verbunden ist. 5) Bildnisse der hervorragenden Liederkomponisten vor Schubert und seiner musikalischen Zeitgenossen. 6) Bildnisse der ausübenden Musiker, die sich um die Verbreitung von Schubert's Tondichtungen verdient gemacht haben. 7) Bildnisse der Dichter, deren Schöpfungen Schubert zur Komposition angeregt haben. 8) Originalhandschriften der Dichtungen, die der Meister in Musik gesetzt hat. 9) Werke der bildenden Kunst, deren Entstehung auf die von Schubert komponirten Dichtungen zurückzuführen sind. Die bildende Kunst soll in der Schubert-Ausstellung auch durch Werke von *Schwind*, *Danhauser* und *Kupelwieser* repräsentirt werden, die sich einst Schubert's Freunde

nennen konnten. An alle Verehrer des unvergesslichen Tondichters ergeht die Bitte, das Unternehmen bestens zu fördern und an diesem Werke der Pietät thatkräftig mitzuwirken. Anmeldungen werden bis spätestens 1. Juni 1896 erbeten an die Direktion der Bibliothek und des Historischen Museums der Stadt Wien (I. Rathaus), wohin auch alle sonstigen Zuschriften zu richten sind und von welcher die besonderen Bestimmungen für die Ausstellung zu beziehen sind.

A. R. *Der künstlerische Nachlass des Malers Robert Warthmüller* oder eigentlich fast sein gesamtes Lebenswerk ist seit Ende April in der Berliner Nationalgalerie zur Ausstellung gelangt, damit die Freunde des im blühenden Alter von 36 Jahren dahingeschiedenen Künstlers noch einmal ermessen können, was sie an ihm verloren haben. Es sind 69 Ölgemälde und 79 Ölstudien, Aquarelle und Zeichnungen, ein beträchtliches Stück Arbeit, das sich, wenn man von einem halben Dutzend Anfängerversuchen absieht, auf nur zehn Jahre verteilt. Diese erhebliche Produktion ist aber keineswegs auf Kosten der Sorgfalt in der Detailausführung erzielt worden. Warthmüller, der eigentlich Müller hieß und seinen Namen zur Unterscheidung von seinen unendlich vielen Namensvettern von seiner Geburtsstadt Landsberg an der Warthe angenommen hatte, gehörte nicht zu den „Modernen", die Jahr aus Jahr ein ihr halbes Hundert „fertige" Bilder und Skizzen oder „Einfälle" in die Ausstellungslokale schleudern, obwohl er den modernen Forderungen nach viel Licht und Luft durchaus sympathisch gegenüberstand. Seine Thätigkeit verteilte sich auf vier Stoffgebiete. Er machte sich zuerst durch Genrebilder aus der Zeit Friedrichs des Großen bekannt, an denen er noch bis kurz vor seinem Tode festgehalten hat. Anfangs war Menzel sein Vorbild, besonders in dem Bilde „Der König überall", das einen Besuch Friedrichs II. bei den Bauern des Warthebruchs darstellt, später befreite er sich von diesem Einfluss, wie z. B. die Bilder: Friedrich an der Leiche Schwerins, Friedrich und Zieten im Lager von Bunzelwitz und Friedrich vor der Schlacht bei Rossbach beweisen. Dazu gesellen sich Humoresken aus dem Leben der Friedericianischen Offiziere und Soldaten. Von der Vergangenheit ging Warthmüller zu der Schilderung des Soldatenlebens unserer Zeit über, besonders des Lebens der Offiziere in großen und kleinen Garnisonen. Davon ist das köstliche, von Humor strotzende „Liebesmahl" im Offizierskasino populär geworden. Das dritte Feld seiner Thätigkeit war die Porträtmalerei, das vierte die Landschaft. Die Neigung zu beiden bewog ihn, im Herbst 1892 nach Paris zu gehen und dort seine auf den Akademieen zu Berlin, Kassel und München gemachten Studien zu erweitern. Er arbeitete im Atelier von Jules Lefèbvre, und bei diesem eignete er sich eine Eleganz der Anordnung und ein Raffinement des koloristischen Vortrags an, das namentlich seinen seitdem gemalten pikanten Damenbildnissen zu gute gekommen ist. In seinen Landschaften und landschaftlichen Studien näherte er sich mehr den modernen Stimmungsmalern, die ihre höchste Freude an trübseligen Frühlings- und Herbst- und an aschgrauen Winterlandschaften haben. Aber auch auf diesem Gebiete hielt Warthmüller viel mehr auf Zeichnung und plastische Form als seine französischen Vorbilder.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

In der historischen Gesellschaft in Bremen hielt Herr Senatssekretär Dr. *Focke* Ende März einen interessanten Vortrag über die bremische Glasmalerei und die Sitte der Fensterschenkung, veranschaulicht durch verschiedene charakteristische Proben der alten bremischen Glasindustrie. Die ältesten Nachrichten über „Glasemaker" (Glaser) in Bremen sind aus dem Ende des 13. Jahrhunderts im Bürgerbuche enthalten, während die ältesten erhaltenen Reste farbigen Glasschmuckes aus dem 14. Jahrh. der früheren Dominikanerkirche entstammen und bei dem Neubau des Paulmann'schen Hauses an der Sögestraße zu Tage gekommen sind. Die Schenkungen von Wappenfenstern waren im Laufe des Mittelalters zu einer allgemeinen Volkssitte geworden. (Schweiz; schleswig-holsteinische „Fensterbiere".) Während anfänglich solche Ehrenfenster wohl nur Kirchen und Klöstern gestiftet wurden, fanden sie späterhin auch Eingang in Paläste und Rathäuser, sowie in Privatwohnungen von Bürgern und Bauern. Die Schenkungen erfolgten an Gleichstehende oder an Untergeordnete. Der V. Band des bremischen Urkundenbuchs bringt eine Notiz von Buntscheiben aus dem Jahre 1416; erst 1570 wurden den „ehrenachtbaren kunstliebenden" Glasern Zunftrechte verliehen. Interessant ist ein Artikel der „kundigen Rolle", aus dem wir erfahren, dass 1450 verboten wurde, für die Stiftung eines Glasfensters mehr als 10 Grote aufzuwenden. Es lässt die Bestimmung darauf schließen, dass man in dieser Beziehung überhandnehmendem Luxus steuern zu müssen glaubte. Später ist übrigens ein Aufwand von 16 und endlich von 20 Groten gestattet worden. Ob die künstlerische Höhe unserer Wappenmaler eine bedeutende war, muss dahingestellt bleiben. Die Grundlage ihrer Kunstbildung war natürlich das Zeichnen, und dass sie diese Fertigkeit auch für andere Zwecke verwendeten, geht aus einer Notiz des Rhederbuches vom Jahre 1610 hervor, nach der ein Glasmaler für das „Abreißen" (die Abrisse) des Weser- und Elbestroms die Summe von 6 Thalern, etwa 110 M. unserer Zeit entsprechend, erhielt. In den besten Jahren der Glasmalerei, im 17. Jahrhundert, mögen hier etwa ein Dutzend Meister thätig gewesen sein. Zu Anfang des genannten Säkulums kam auch die Titulatur eines „Ehrbaren Rats Glaser" auf; er wurde später freilich zur Genugthuung der neidischen Mitmeister wieder abgeschafft, aber noch lange ließ der Rat seine Glaserarbeiten von einem bestimmten Amtsmeister ausführen. Erhalten ist noch das Rechnungsbuch von *Harmen Biskamp* über 60 Ratswappenfenster, die Jahre 1687—1713 umfassend. Unter den bremischen Meistern der Glasmalerei, die im ganzen anderthalb bis zweihundert zählen mögen, ist einer besonders namhaft zu machen, nämlich *Hermann Porthusen*. Nach dem Nagler'schen Künstlerlexikon, auf welches sich Dr. Schumacher im VI. Bande des Jahrbuchs der historischen Gesellschaft bezieht, galt Porthusen als ein mittelalterlicher Künstler, während er thatsächlich der Neuzeit angehörte. Nach Rotermund's Gelehrtenlexikon wurde Porthusen im Jahre 1722 in Bremen geboren; seine Vorfahren waren aus Porthuysen in der Nähe des Zuyder-Sees hierher eingewandert. Aus den Ratsprotokollen geht hervor, dass Porthusen mit vielfachen Aufträgen vom Rat beehrt wurde, so 1766 für den Chor der Martinikirche, die als „Oldermannskarke" überhaupt mit derartigen Schenkungen besonders von den Elterleuten reichlich bedacht wurde, ferner für das rote Waisenhaus, für das Hafenhaus in Vegesack, die Liebfrauen- und Michaeliskirche, sowie für Erneuerungen und Verschönerungen der Kaiser- und Kurfürstenfenster im Rathause. Es wurden ihm dafür ansehnliche Summen — so für das Hafenhaus in Vegesack 150 Thaler — zu teil; aber auch an ästhetischer Würdigung seiner Bestrebungen fehlte es ihm nicht. Er hatte sogar Beziehungen zur Göttinger Akademie. In den Göttinger „Gelehrten Anzeigen" vom Jahre 1773 referirte seitens dieser Societät der Hofrat Heyne über Porthusen's Erfindung, die in der

Herstellung möglichst schwarzer, auf Glas einzubrennender Farben bestand. Die Andeutungen des Referats über den allgemeinen historischen Entwicklungsgang der Glasmalerei sind allerdings nicht stichhaltig, denn nicht von Byzanz ist diese Erfindung ausgegangen, sondern entweder von Deutschland oder von Frankreich. Mäcene wurden aufgefordert, Porthusen Mittel zur Verwertung seiner technischen Kunst zuzuführen. Diese bestand aber nicht in eigentlicher Glasmalerei, sondern in der Nachahmung von Schwarzkunstblättern oder Kupferstichen durch Glasmalerei, jedenfalls aber war Porthusen ein sehr strebsamer Mensch, bemüht, die absterbende Glasmalerei wieder zu Ehren zu bringen. Redner hat mit dem verstorbenen Dr. Hurm vor einigen Jahren einzelne Porthusensche Arbeiten aufgefunden und in einem Falle feststellen können, dass es sich um die Wiedergabe eines Ölbildes handelte, dessen Original sich im Berliner Museum befindet. Als man dem Stammbaum der Familie Porthusen nachforschte, fanden sich hier noch zwei Nachkommen, die auch noch Andenken ihres Ahnherren im Besitz hatten. Das Stammhaus befindet sich Langenstraße 104. Das Porträt des Künstlers, die Photographie nach dem Original, das sich in einer Bremer Sammlung, die jetzt der Staat besitzt, befindet, wurde vorgezeigt, ebenso zwei Dosendeckel mit Hinterglasmalerei, die vermutlich zu den Reliquien aus seinem Nachlass gehören. — In allen Handbüchern über Glasmalerei findet man angegeben, dass die Malerei auf Glas mit einzubrennenden Farben zu Anfang unseres Jahrhunderts in Nürnberg und Berlin neu entdeckt worden sei. In Bremen scheint aber die Kunst bis dahin keineswegs ganz erstorben gewesen zu sein, denn noch 1794 schenkte der Rat der Kirche in Gröpelingen ein Wappenfenster, das jetzt in unserem Gewerbemuseum Platz gefunden hat. Ein ebenfalls dem Gewerbemuseum angehöriges Meisterstück vom Jahre 1788 wurde vorgezeigt. Officialberichte der Morgensprachsherren melden noch aus den Jahren 1827—30 von verunglückten Versuchen eines hiesigen armen Glasergesellen, sein Meisterstück in Glasmalerei zu machen. — Die einzelnen Fensterschenkungen des Rates sind in den von 1511 an geführten Rhederbüchern namhaft gemacht. Die Bürgermeister erhielten in ihren Abbildern Helm und Schild als Attribute der Ritterbürtigkeit. Vom 17. Jahrhundert an tritt regelmäßig zu den Wappen der Ratsherren und Syndici das Bremer Wappen als einheitliches Symbol auf, sowie auch der kaiserliche Adler. Nicht nur Kirchen und Klöster, sondern auch der Schütting und alle möglichen Staatsgebäude wurden mit Wappenfensterluchten bedacht, und es erfolgten solche Schenkungen auch nach auswärts an Fürsten und Kirchen, sowie an umwohnende Adelige. Manche Supplikanten sind freilich schroff abgewiesen worden. Aus dem Jahre 1672 verzeichnet der Bürgermeister v. Bentheim den Grundsatz, dass die Fensterschenkungen „nicht leicht Einem, der nicht ein neu Haus bauwt“ zu teil werden sollen. Unter den Korporationen waren es besonders die Älterleute, die sich an solchen Stiftungen beteiligten. Die älteste Notiz im Schütting-Archiv bezieht sich auf das Jahr 1540; von 1595 an besteht dafür ein besonderes Ausgabekapitel. Oft ist in diesen Fällen vom „Koopmanns-Wappen“ die Rede. Im Jahre 1642, also gegen Ende des 30jährigen Krieges, gab der Rat für 20 Lucht Fenster 738 Bremer Mark (ca. 5—6000 M.) aus; damit hatte der Luxus seinen Höhepunkt erreicht. Nach Kohl nannte man Bremen früher Brema vitrea, das gläserne Bremen. Am Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert glitzerten die Fronten der dortigen Gebäude in mächtigem Glasschmuck. Einen Überfluss an Wappenfenstern gab es schon im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts; selbst die Hausfluren der Landhäuser strotzten von Buntscheiben. Das im Jahre 1739 durch die Explosion der „Braut“ entstandene Unheil wird zahllosen Ehrenfenstern verderblich geworden sein. Eine Erneuerung unterblieb meistens, weil die Glasmalerei nicht mehr modern war. Die Einführung der französischen zweiteiligen Gardine wird ihr geschadet haben; endlich wurde unwillkommen das Licht, „das trüb durch gemalte Scheiben bricht“. Fast in allen Bremischen Stadt- und Landkirchen, soweit sie nicht renovirt sind, finden sich noch Reste von Wappenfenstern; einiges ist auch noch im Privatbesitz.

VERMISCHTES.

*** *Der Umbau des Ausstellungsgebäudes im Landesausstellungspark in Berlin* hat nach dem „Centralblatt der Bauverwaltung“ die Summe von etwa 250000 M. erfordert. Hiervon wurden aus staatlichen Mitteln 164000 M. beigesteuert unter der Bedingung, dass auch das veränderte Gebäude im unbeschränkten Besitze des Staates verbleibt. Die baulichen Veränderungen betreffen vorzugsweise die Dächer über den Räumen an der Ost- und Westfront und über den großen Sälen für Bildwerke an der Hauptfront neben der Mittelkuppel. An Stelle der zwölf alten, das Licht abschließenden kuppelartigen Weißblechdächer sind zwei einheitliche Satteldächer mit Rohglaseindeckung ausgeführt worden, durch welche den weiträumigen Hallen Licht in so reichlichem Maße zugeführt wird, dass die seitlichen Fenster durch deckenden Anstrich geschlossen werden konnten. In die beiden 76 m langen Seitenhallen wurden durch etwa 6,5 m hohe Holzwände kleinere nach oben mit einer Decke von dünnem, lichtdurchlässigem Stoff abgeschlossene Räume eingebaut. Im übrigen wurden durch Veränderung einiger Trennungswände vier ringförmige Säle gewonnen, welche die Binnenhöfe umschließen und gleichfalls durch Glasdächer erleuchtet werden. Zur besseren Verbindung des Hauptbaues und seines nordöstlichen Anbaues, sowie zur Ablenkung des zusammengedrängten Verkehrs aus der Mittelachse sind zwei kleine Säle eingeschaltet. Das Hauptgebäude enthält nunmehr bei einer bebauten Fläche von 13800 qm 69 Einzelräume, darunter die Säle für Bildwerke mit 1600 qm Grundfläche und den etwa 950 qm großen Saal für die geschichtliche Abteilung am Ende der Hauptachse. Vor dem Umbau standen im Hauptgebäude an Wänden für Gemälde 2800 m zur Verfügung, wovon jedoch 800 m ungenügend beleuchtet waren. Durch den Umbau sind 3300 m, d. i. ein Mehr von 1300 m ausnahmslos gut beleuchteter Wände gewonnen worden. In dem Nebengebäude, der sogenannten „Maschinenhalle“, sind bei einer Grundfläche von 1750 qm 33 Einzelräume mit einer Wandfläche von 584 m vorhanden, so dass also insgesamt 3884 m Bildwände zur Verfügung stehen. Für den abendlichen Besuch ist eine neue elektrische Beleuchtung mit vorläufig 180 Bogenlampen und Hrabowsky-Scheinwerfern hergestellt und eine Vermehrung des Lichtbedarfs bis zu 50 v. H. vorgesehen. Die Kosten dieser Anlage in Höhe von 60000 M. sind in der oben genannten Bausumme nicht enthalten. Der Entwurf zum Umbau des Hauptgebäudes ist vom Bauinspektor Koerner bearbeitet, bei der Ausführung stand ihm Reg.-Baumeister Albert Schmidt zur Seite.

*** *Stiftung eines Kunstwerkes für Frankfurt a. M.* Zur Erinnerung an den 25. Gedenktag des Friedensschlusses hat der Großkaufmann Gustav D. Manskopf dem Magistrat die Mitteilung zugehen lassen, dass er beabsichtige, seiner Vaterstadt ein hervorragendes, monumentales Kunstwerk zu stiften.

Herr Manskopf, welcher der Stadt Frankfurt bereits mehrere wertvolle Monumente zum Geschenk gemacht, hat in dem Schreiben an den Magistrat vorgeschlagen, den Römerhof mit einem Standbild der Königin Luise zu schmücken. Zur Ausführung seines Vorhabens hat der Spender die Summe von 20 000 M. ausgesetzt.

VOM KUNSTMARKT.

⊙ *Watteau's Gemälde „Diana im Bade"*, das vor mehreren Jahren aus englischem Privatbesitz nach Paris in den Besitz des Herrn Stephan Bourgeois gekommen ist, wurde am 11. Mai im Hotel Drouot in Paris abermals versteigert. Es kam auf 107 000 Frks., wofür es die Sängerin Christine Nilsson erwarb. Die Studie zu der badenden Diana besitzt die Albertina in Wien.

*** *Bei der Versteigerung der Galerie Schönlank aus Berlin*, die Ende April bei J. M. Heberle in Köln stattgefunden hat, wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt: Bol (Brustbild) 1000 M.; Brouwer (Bauern-Portrait) 1160 M.; Veronese (Catharina Cornaro in Venedig) 6250 M.; Camphuysen (Tierstück) 2850 M.; Bronzino (Porträt) 1850 M.; Cranach (Johann Friedrich von Sachsen) 3250 M.; Derselbe (Gemahlin des Johann Friedrich) 2650 M.; A. Cuyp (Landschaft mit Reitern) 2150 M.; J. G. Cuyp (Weibliches Bildnis) 2400 M.; Van Dyck (Brustbild Karls I.) 5050 M.; Fyt (Hase mit Hunden) 4100 M.; Hackaert (Landschaft) 1050 M.; Hondecoeter (Geflügelhof) 2200 M.; Horst (Isaak segnet Jakob) 1300 M.; Kölner Meister des Todes Mariae (Männliches Brustbild) 1910 M.; Moranda gen. Cavazzola (Judith) 1050 M.; Rembrandt (? Landschaft mit Juda und Thamar) 8650 M.; Rubens (Achilles unter den Töchtern des Lycomedes) 7050 M.; derselbe (Reiterkampf auf einer Brücke) 4500 M.; J. Ruisdael (Landschaft) 1500 M.; J. Ruisdael (Herde am Walde) 3650 M.; S. Ruisdael (Kanallandschaft) 3350 M.; Schäufelein (Maria mit dem Kinde und Johannes) 1750 M.; Snyders und de Vos (Heimkehr vom Felde) 2060 M.; Steen (Die Benjaminiter rauben die Töchter Silos) 1410 M.; Teniers d. j. (Landschaft mit Herde) 2550 M.; derselbe (Bauernpaar) 1490 M.; derselbe (Landschaft) 1750 M.; Tizian (Hl. Agnes) 3560 M.; Valckert (Kniebild) 2250 M.; Varotari gen. Padovanino (Weibliches Bildnis) 1060 M.; Wouwermann (Aufbruch zur Jagd) 3050 M.; Wynants (Landschaft) 1150 M. — Das Gesamtergebnis der Auktion, die sich auf 217 Bilder erstreckte, belief sich auf ca. 150 000 M.

Amsler & Ruthardt in *Berlin* versteigern am 8. Juni und folgende Tage eine Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen alter Meister des XV.—XVIII. Jahrh., sowie von Künstlern neuerer Zeit. Der Katalog umfasst 760 Nummern und enthält Faksimiles von Nr. 13 Albr. Altdorfer (Helldunkelblatt), Nr. 118 G. J. Caraglio, Merkur (ebenso), Nr. 154 Kopf eines jungen Mannes (Meister unbekannt), Nr. 689. Adr. v. d. Venne, Der verlorene Sohn, Bister- und Tuschzeichnung, weiß gehöht. Nicht gering ist die Anzahl von Namen ersten Ranges, welche wir darin antreffen, und schon ein kurzer Auszug aus dem Künstlerregister wird zeigen, dass wir es mit einer Sammlung nicht alltäglichen Charakters zu thun haben. Unter den Italienern finden wir Blätter von Michelangelo, Correggio, Bandinelli, Guercino, Baroccio, Bronzino, Veronese, Caravaggio, Perugino, Caraglio, Carracci, Maratti, Mazzuoli, Palma Vecchio, Piombo, Pordenone, Ribera, Zuccaro, Canale u. a. Die Deutschen sind vertreten durch Dürer, Aldegrever, Altdorfer, Amman, Beham, Hans Baldung, De Bry, Holbein, Hopfer, Solis, Springinklee, Tobias Stimmer, Elzheimer, Ridinger, Rugendas, die Kobell, Chodowiecki u. a. Unter den Niederländern leuchten besonders hervor: Lucas van Leyden, Rembrandt, Rubens, Backhuysen, Berghem, Bol, Brueghel, Gerard Dow, van Dyck, Allart van Everdingen, Goltzius, Hackaert, Heemskerk, Pieter de Hooch, Jordaens, Mieris, Aart van der Neer, Ostade, Roos, Ruisdael, Saftleven, Slingelandt, Swanevelt, Lucas van Uden, die van de Velde, van de Venne und andere mehr. Auch die Franzosen lieferten Beiträge in Blättern von Boissieu, Boucher, Callot, Lebrun, Vaillant, Watteau u. dergl. Nicht vergessen seien aber die besonders vorzüglichen Zeichnungen und Aquarelle von Künstlern unseres Jahrhunderts, als Bendemann, Hübner, Führich, Genelli, Kaulbach, Olivier, Rietschel, Schnorr von Karolsfeld, Schwanthaler, Steinle, Wislicenus, Pinelli, Loeffler, Ludwig Richter, Fritz von Uhde und vielen anderen. Jedoch nicht nur für den Sammler, sondern auch für den Kunstfreund, der die Wände seiner Behausung mit Originalkunstwerken zu schmücken liebt, bietet die Auktion, wie die Ausstellung in den Geschäftsräumen der Firma Amsler & Ruthardt, Behrenstr. 29a lehrt, manches prächtige Dekorationsstück.

Wien. — Bei der Versteigerung von Kupferstichen aus der bekannten Sammlung *Artaria* wurden folgende Preise erzielt: Rembrandt, Titus, der Sohn des Künstlers, 1070 Gulden (Rothschild, Paris). Dürer, Adam und Eva, 610 Gulden. Dürer, Madonna, das Kind an der Brust, 590 Gulden (Berlin). Rembrandt zeichnend, 660 Gulden. Rembrandt mit Säbel und Aigrette, 425 Gulden. Rembrandt „Triumph Mardochai's" 200 Gulden (Wien). Rembrandt „Darstellung im Tempel" 300 Gulden (Dresden). Rembrandt „Flucht aus Ägypten" 400 Gulden (Berlin). Rembrandt „Hundertguldenblatt" 4000 Gulden (Liechtenstein'sche Galerie in Wien). Rembrandt „Les trois Croix", 2060 Gulden (Rothschild, Paris). Rembrandt „Jésus Christ présenté au peuple", vierte Retouche 650, achte Retouche 425 Gulden. Rembrandt „Fuite en Egypte" 350 Gulden; „Samariterin" 245 Gulden und „Petit tombeau" 162 Gulden. — Dürer's „Melancholie" erzielte 530 Gulden; „Der heilige Hieronymus in der Zelle" 305 Gulden. Für den heiligen Georg zu Fuß und zu Pferde wurden nur 98 bezw. 57 Gulden bezahlt.

Berichtigung. In Nr. 25 d. Bl. vom 7. Mai 1896, Spalte 395, Zeile 7 v. u. muss es heißen „rapin"; Spalte 397, Zeile 27 v. o. lies „von Gebhardt" statt von Uhde.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 16.
Englische Griffelkunst. Von Dr. P. Schumann. — Hermann Heudrich, der Maler der nordischen Göttersage. Von Dr Georg Voss. — Nur ein Modell Skizze von H. Schunck. Victor Tilgner †.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. XIX. Bd. H. 2.
Über die Proportionen des menschlichen Körpers, wie sie in der antiken Plastik zur Anwendung kommen. Von C. Winterberg. — Aus der Galerie in Hermannstadt. Von Th. von Frimmel. — Zur Kenntnis der Holzschnitte der Dürer'schen Schule. Von Wilhelm Schmidt. — Landschaftliche Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Budapest. Von W. Schmidt.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 2.
Altkölnisches Verkündigungsbild im Wallraf-Richartz-Museum. Von Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. II. Die altchristliche Basilika. Von Heinrich Schrörs. — Die neue St. Martins-Kirche in Düsseldorf-Bilk. Von A. Tepe. — Ist die Kapelle auf dem Valkhofe von Karl dem Großen erbaut? Von Georg Humann.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Mai 1896. Nr. 467.
Le triptique de l'adoration des Bergers Von M. Émile Michel. — Jean Perréal, dit Jean de Paris (dernier article). Von M. R. de Maulde la Clavière. — Bernard Palissy ou Saint-Porchaire. Von M. Gaston Migeon. — Les bronces de Jacques de Gerines. Von M. J. Six. — Jean-Baptiste Perrouneau (dernier article). Von M. Maurice Tourneux. — La parure et la tiare d'Olbia. Von M. Étienne Michon. — Ernest Duez. Von M. Eugène Montrosier.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.



HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 27. 28. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud Mosse u. s. w. an.

ZUR BEBAUUNG DER MUSEUMSINSEL IN BERLIN.

In eine Reihe von Briefen, welche der Geheime Baurat *Orth* auf Veranlassung von Freunden und Verwandten über seine Thätigkeit bei seinem vielseitigen Schaffen für große öffentliche Zwecke geschrieben hat und welche in nicht zu ferner Zeit veröffentlicht werden sollen, ist uns schon jetzt Gelegenheit geworden, Einsicht zu nehmen. Wir halten einen Brief, welcher zur Zeit allgemeines Interesse beansprucht, für so charakteristisch „für das öffentliche Bauwesen in Preußen“, dass wir ihn weiteren Kreisen zugänglich machen wollen. Er handelt über die Geschichte der Museumsinselanlage, welche um so mehr Interesse finden wird, als er das warme, von kleinen Bedenken freie Interesse unseres „Kronprinzen“ für große Gestaltung öffentlicher Anlagen zeigt. Wir sagen „Unser Kronprinz“, weil unter diesem Namen Kaiser Friedrich in Aller Herzen lebt und noch lange leben wird.

Dass hier auch das finanzielle Interesse für die größere Gestaltung zu sprechen scheint, ist dabei von besonderer Bedeutung.

*

Im Herbst 1895.

Ich gehe zurück auf die Zeit, wo ich eines meiner Kinder, die Stadtbahn, wie Bismarck sich ausdrückt, in den Sattel gesetzt hatte und, indem ich meine eigene Position, mein persönliches Interesse opferte, dieses große Unternehmen sowohl vor dem Untergange als auch vor einer wesentlichen Schädigung durch ihre engherzige Leitung bewahren konnte.

Als beim Übergang des Unternehmens aus den genialen Händen *Hartwich's* in die behördlichen technischen Kreise kaum der ursprüngliche Widerstand dieser Kreise dem eigenen Interesse in Ausführung der großen Sache zu weichen begann, machte man im Anfange der beginnenden Ausführung den Vorwurf, dass sie durch die Lage der Stadtbahn auf der Museumsinsel die Entwicklung der letzteren für alle Zeit erheblich geschädigt habe.

Ich hatte allein die Verantwortung für die ursprüngliche Wahl dieser Lage in meinem grundlegenden Stadtbahnentwurfe zu tragen. Wenn auch vor meinen Entwürfen niemals die ganze Halbinsel zwischen Kupfergraben und Spree allein für Museumsanlagen in Anspruch genommen sein wird und der urspüngliche von Stüler bearbeitete Gedanke Friedrich Wilhelms IV. in seiner Lage nur an der äußersten Grenze von der Stadtbahn eben gestreift wird, so wollte ich doch zeigen, dass die durch die Stadtbahn geschaffene Trennung zu einem Vorteil für die Museumsanlagen sich verwerten ließe.

Es war ein gewisser Trotz gegen die beschränkte Beurteilung einer großen Anlage, welcher mich zu meinen Museumsinselentwürfen führte, ein Trotz, welcher mich auch anderweitig wohl beherrschte.

Der geniale, aber in seinem Umfange begrenzte Entwurf Friedrich Wilhelms IV. für die Museumsinsel ließ den früheren Packhof ganz unberührt. Er umfasste nur außer dem Alten und Neuen Museum nebst Nationalgalerie diejenige Halbinsel, welche vom Salzgraben zwischen Packhof und Cantianstraße und der Spree gebildet wurde, ehe ich mit dem provisorischen Ausstellungsgebäude jenen überbrückte. Auf diese Insel bezieht sich der überlieferte Ausspruch Friedrich Wilhelms IV., dass sie von keinem unheiligen Fuße betreten werden solle. Die Wohngebäude sogar an der Cantianstraße waren in diesen Entwurf als zu erhalten mit aufgenommen.

Der Bau der Nationalgalerie mit der erheblichen

Verschiebung und seinem halbrund durch Säulenhallen nach hinten begrenzten Hofe machte die weitere Entwicklung der Gedanken Friedrich Wilhelms IV. unmöglich. Mittlerweile waren auch durch die hervorragenden Kräfte der Museumsverwaltung, welche dieser bald durch ganz Deutschland berühmt machen sollten, die Bedürfnisse in einem Maße gestiegen, dass ein ganz anderes Programm erforderlich war.

Ich habe deshalb von vorn herein die ganze Halbinsel für Museumsbauten ins Auge gefasst.

Dieses war damals aber nur zu erreichen, wenn man, wie Schinkel den Unterbau des Alten Museums für Lagerzwecke bestimmt hatte, um sich dadurch die Mittel für die Anlage zu sichern, zunächst den Packhof nicht verdrängte, sondern, wenn auch nur zunächst im Unterbaue, bestehen ließ. Dieses wurde durch die Höhenlage der Museen und der künftigen festen Brücken erheblich erleichtert. Es sind dafür folgende Höhen maßgebend, von denen die so wesentlichen Brückenhöhen wunderbarer Weise bei einer späteren Konkurrenz ganz außer Acht blieben:

Hochwasser	+ 33,12.
Oberkante fester Brücken etwa	+ 37,0.
Schienen Unterkante Stadtbahn	+ 40,12.
Erdgeschoss Neues Museum Fußboden	+ 35,83.
I. Stock desgl.	+ 42,13.

Ein neues Gebäude mit einer Höhe im Fußboden des ersten Stockes von + 47,50 würde demnach schon einschließlich Konstruktion über die Stadtbahn fortgehen, ohne ihre freie Durchfahrt zu beeinträchtigen, die Stadtbahn also in einen Tunnel einschließen können, wobei Rauch und Staub leicht von den Gebäuden fern gehalten werden kann, besonders sofern man die Brücken über Spree und Kupfergraben ganz oder teilweise überbaut.

Nach mancherlei Erfahrungen erschien es mir aber nur möglich, einen so umfassenden Gedanken durchzubringen, wenn der für alles Große und Schöne begeisterte Kronprinz sich des Gedankens gnädig annehmen würde.

Ich durfte ihm am 31. Januar 1875 meine Entwürfe vorlegen. Zeitlebens wird mir diese Audienz in Erinnerung bleiben. Der Kronprinz hatte noch die ganze Frische und Schönheit seiner ritterlichen Gestalt, die glänzenden Siege unserer Heldenzeit lagen noch nicht zu weit hinter ihm und gaben ihm die frische, freie Auffassung für Gestaltungen im großen Sinne.

Er empfing mich mit der freundlichen Frage: „Sie wollen uns in Berlin eine Brühl'sche Terrasse schaffen?“

Das Bild der ganzen Anlage schien ihm von vornherein lebhaftes Interesse abzugewinnen, die Kühnheit, den ganzen Packhof gewissermaßen im Keller der Anlage wie mit dem Mantel der Liebe zuzudecken und oberhalb frei über die Stadtbahn hinweg auf einem ganz neuen Boden Anlagen für Kunstzwecke zu schaffen, dabei von einer Terrassenanlage einen freien Überblick über die Spree, Monbijoupark und die ganze Umgebung zu gewinnen, zog ihn der Art an, dass er seit dieser Zeit den Entwurf mehr als vielleicht je eine andere Bausache warm und thatkräftig unterstützte.

Der Finanzminister Camphausen erkannte mit seinem klaren raschen Blicke bald die finanzielle Bedeutung des Entwurfes.

Die Museumsanlagen krankten seit lange daran, dass eine Vergrößerung der Sammlungen in den alten Anlagen keine Entwicklung mehr zuließ. Die Installirungskosten, welche Hunderttausende vielfach betrugen, waren damit jedesmal verloren. Die Summen dieser Verluste werden wohl niemals nachgewiesen werden. Es fehlte ein großer Rahmen, welcher Verschiebungen gestattete, ohne das ganze System zu zerstören. Ich wollte dauernd für die Sammlungen diesen großen Rahmen schaffen und durch zeitweise Aufnahme der Jahresausstellungen, wofür gleiches Licht und ganz ähnliche Bedürfnisse vorliegen, auch für die Entwicklung der Zukunft sorgen.

Dass gerade bei einem Bau von so bedeutenden Kosten die Finanzverwaltung von vornherein, wenn auch in vorsichtiger Form, doch in Wirklichkeit ihre warme Unterstützung eintreten ließ, lag nicht bloß an dem freundlichen Interesse des Kronprinzen, sondern wesentlich auch an dem finanziell richtigen Gedanken.

Der damalige Geheimrat (spätere Generaldirektor) Schöne, welchem unsere Kunstsammlungen so viel verdanken, der unsere Museenverwaltung zu einer der ersten in Europa gemacht hat, bildete damals eine engere Kommission aus den Professoren A. v. Werner, Knaus, Albert Wolff, dem Geheimrat Hitzig und mir. Die Akademie der Künste trat fast einstimmig dafür ein, und es war die Sache nach vielfachen Verhandlungen mit Kommissaren der Ministerien für öffentliche Arbeiten, für Finanzen und für geistliche etc. Angelegenheiten so weit gediehen, dass der Minister Falk mich fragte, ob ich sie in den Kommissionen des Abgeordnetenhauses zu vertreten bereit sei. Der einflussreiche Architekt Professor Gropius, der Schöpfer des Kunstgewerbemuseums, und der Direktor der Gemäldegalerie Julius Meyer traten für den Entwurf ein.

Schöne, als Decernent für die Angelegenheiten der Kunst im Kultus-Ministerium, hatte bei dieser Gelegenheit zugleich einen Platz für die Kunstakademie als Lehranstalt mit zu schaffen gesucht. An und für sich können ja auch Ateliers sehr schöne und zweckmäßige Räume für Sammlungen sein, und der Gedanke war an und für sich nicht zu verwerfen, auch selbst wenn man nach Jahren auf eine Verlegung rechnete. Er schuf sich aber damit in einem Teile der Körperschaft, welcher er später direkt vorstand, den Widerstand, welcher eifersüchtigen Fachgenossen eine Handhabe bot, um mit Intriguen der Sache beizukommen. Einer zeichnete sich hierbei wie auch später vielfach mir gegenüber aus. Seine Flügel müssten ihn eigentlich vor des Zeus Thron

bringen, wenn die Flügel seiner Phantasie nicht wie die einer bleiernen Ente wären und er selbst nicht wegen mancher Eigenschaften, wenn auch gefürchtet, doch auch vielfach mit gewisser Vorsicht behandelt würde. Von mir aber war diese Verknüpfung der Akademie als Unterrichtsanstalt mit der Museums-Anlage nicht ausgegangen.

Als ich die Umarbeitung meines Entwurfes für diese neuen Zwecke und zwar, um wegen der Kosten keine Schwierigkeiten zu finden, zu einem niedrigen Preise übernahm, fragte ich an maßgebender Stelle, wie man sich verhalten würde, wenn aus dieser Umarbeitung gerade Schwierigkeiten erwachsen würden. Es wurde mir die Antwort, dass man dann doch auch bis zu einem gewissen Grade an mich gebunden wäre. Ich war zu der Frage veranlaßt, weil ich erfuhr, daß der Baubeamte der Museumsverwaltung durch einen an und für sich wenig gefährlichen Konkurrenzentwurf meinen Entwurf zu Falle zu bringen suchte.

Dieser Beamte war der Schwager des Ministers, aber auf diesen selbst, wie es schien, in dieser Sache ohne Einfluss, vielleicht aber auf andere Organe des Ministeriums.

Hitzig warnte davor, Zeit zu verlieren, aber sie wurde verloren, nicht durch meine Schuld. Alle Widerstände hatten sich in die technische Baudeputation, die Vorgängerin der Akademie des Bauwesens, zurückgezogen, in die noch eine Reihe Gegner, darunter der oben Angeführte, neu hinein gewählt waren, während gegen den Vorschlag des Ministers für öffentliche Arbeiten mir selbst nicht einmal gestattet wurde, über meinen Entwurf persönlich in den Kommissionen Auskunft zu geben.

Es war dieses von Wichtigkeit, da mir vom Finanz-Ministerium gestattet war, die Anlagen auch im Unterbau ganz nach den Bedürfnissen der Kunstverwaltung zu entwerfen, aber die zeitige Beseitigung dabei außer Frage zu lassen, dieses aber in den Berichten nicht besonders zu betonen.

Der Hauptgrund der Ablehnung war die angebbliche monumentale dauernde Vereinigung des Packhofes mit Anlagen für Kunstzwecke.

Die Intrigue gelang der Art, dass man im Kultus-Ministerium mir sogar die genaue Kenntnis des Urteils ablehnte und die Verwaltung der Museen seit dieser Zeit einer Lösung im großen umfassenden Sinne ausweicht, wie ich glaube, mit Rücksicht auf Personenfragen in technischen Kreisen. Trotzdem scheint es, dass eben diese Verwaltung noch jetzt die frühere Ablehnung lebhaft bedauert.

Kollege Ende sagte damals im Architektenvereine, er lasse es sich nicht nehmen, dass eine große Sache mit Kleinigkeiten tot genörgelt sei.

Der Gedanke von damals ist in seiner Hauptsache noch immer richtig und besonders unter Berücksichtigung der großartigen Pergamenischen Erwerbungen. Er ist insbesondere, wenn man auch von meiner Bearbeitung absieht, allgemein finanziell richtig, wie früher schon Camphausen anerkannte, und zwar wesentlich deshalb, weil in der inneren Stadt der Grund und Boden Millionen kostet. Eine Verzettelung des Grundes und Bodens, wie getrennte Bauanlagen sie leicht herbeiführen, muss Millionen im Grund und Boden mehr kosten. Auch diese getrennten Anlagen kosten für das, was sie leisten, in der Anlage selbst mehr.

Der Packhof ist nicht mehr auf der Insel, wesentlich auch infolge meiner jahrelang fortgesetzten Bemühungen. Der Hauptablehnungsgrund einer größeren umfassenden Lösung ist demnach fortgefallen.

Das Interesse des Kronprinzen blieb auch nach der Entscheidung der technischen Baudeputation dem Entwurfe gewahrt. Dies geht aus nachfolgendem Schreiben hervor:

> „Ich danke Ihnen bestens für die freundliche Überreichung des interessanten Aufsatzes über Ihr Projekt zur Umgestaltung der Museumsinsel, dem ich wegen seiner genialen Auffassung und trefflichen Durcharbeitung nach wie vor Meine volle Anerkennung und Bewunderung zolle.
>
> Berlin, den 14. Februar 1876.
>
> Friedrich Wilhelm, Kronprinz.
>
> An den Königl. Baurat Herrn Orth
>
> hier.“

Ich wurde auch längere Zeit nachher noch von dem Kronprinzen dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen und dem Prinzen Heinrich als der Schöpfer des Museumsinselgedankens in einer Form vorgestellt, welche jeden Zweifel an dem fortdauernden Interesse für diesen Entwurf ausschloss. Ich habe andererseits auch selbst aussprechen hören, dass der Kronprinz später kaum noch erwartete, von seinen großen Wünschen zunächst etwas erreichen zu können.

Jetzt, wo es scheint, dass man das Bild des Kaisers Friedrich in Erz mit der Anlage der Museumsbauten dauernd verknüpfen will, wer wird da den Wünschen des Kaisers Friedrich noch Gestalt zu geben wagen, gegenüber der früheren kleinlichen Intrigue, die dazu dem Staate Millionen kostet?

Mag meine Person dabei wie bei der Stadtbahn ausfallen, obwohl Personenfragen auch Sachenfragen sind! Dank verlange ich nicht für meine jahrelange nie entschädigte Arbeit; möge der große Gedanke einer umfassenden Anlage aber entsprechend den Wünschen des Kaisers Friedrich noch gerettet werden! Ich hoffe auch da auf unseren Kaiser, welcher seine eigenen Wege geht, auch gegenüber der Büreaukratie.

PFLANZEN-ORNAMENT.

VON *E. GRASSET.*

Wer die geistvollen Illustrationen zu den Haymondskindern, und die unlängst erschienenen Monatsbilder und Affichen des Künstlers kannte, musste mit Spannung dem angekündigten Werke „Die Pflanze und ihre ornamentale Verwendung“ entgegensehen. Nunmehr ist die erste Lieferung erschienen[1]) und eine Einleitung im Lapidarstil macht uns mit dem Gedankenkreise bekannt, aus dem die Arbeiten der Künstlergruppe unter der Führung Grasset's hervorgegangen sind. Grasset will keine „neue Kunst“ erfinden, eine Sache, die übrigens unmöglich ist, er will sich mit dem Versuch begnügen, voranzuschreiten, indem er absieht von irgend einer Nachahmung der ornamentalen Kunst eines andern Zeitalters.

„Es ist notwendig, dass die Künstler unserer Tage sich in den Zustand der archäologischen Unwissenheit der Arbeiter von ehedem versetzen, jener, welche die schönen Dinge betrachteten, aber sie nicht „nachpausten“ (qui regardaient les belles choses, mais ne les decalquaient pas). Seit dem Ende des letzten Jahrhunderts giebt es keine Tradition mehr, die man fortsetzen könnte, und auf die man sich stützen könnte; es ist also besser, sich ohne weiteres den klar erkannten Ursprüngen der Kunst zu nähern.

Der Entwurf muss aus den besonderen konstruktiven Gesetzen des Gegenstandes entwickelt werden, die Motive der Verzierung sind der Natur entnommen.

Diese natürlichen Formen können nur in der Weise angewendet werden, dass man sie in jedem Falle anpasst an das Material, das zur Hervorbringung des künstlerischen Erzeugnisses verwendet wird. Die Verkennung dieser einfachen Wahrheit bewirkte, dass alle Stile in Verfall geraten sind.“

Grasset will kein selbständiges Kunstwerk liefern (bien loin de prétendre au chef-d'oeuvre); er und sein Kreis begnügen sich, der Industrie vor allem praktische Beispiele zu liefern, unter Wahrung des Grundsatzes: „Unerbittlicher Krieg der Nachahmung des schon Dagewesenen“.

Eine bemerkenswerte Äußerung, die wohl der Hauptsache nach aus Pariser Verhältnissen erwachsen ist, finden wir betreffs der künstlerischen Frauenarbeit. „Was mich betrifft, so gehe ich vertrauensvoll und siegesgewiss in diesen Kampf, umgeben von einer bescheidenen Phalanx, aber einer frischen Truppe, denn sie zählt in ihren Reihen immer mehr junge Angehörige des weiblichen Geschlechts, und sie sind nicht die schwächeren in diesen Tagen, da das Leben hart geworden ist, umsoweniger, als das Pflichtgefühl bei dem starken Geschlecht oft abgestumpft ist, oder überhaupt fehlt, und nur ersetzt wird durch eine abscheuliche Eitelkeit, welche den Namen „dekorativer Künstler“ (Ornemaniste) für eine ebenso große Beleidigung erachtet wie den Titel „Feldmesser“.

Mit einer gewissen Feierlichkeit, wie vor einem schweren Kampf, ertönen diese Worte. Es ist als ob es sich um die Durchsetzung eines neuen Prinzips handle.

Auch für Frankreich, einem in künstlerischen Dingen außerordentlich konservativen Lande, scheint dies nicht mehr der Fall zu sein. Erinnern wir uns doch, wie bei der Ausstellung der Preisarbeiten von Lyon und St. Etienne, auf der Pariser Ausstellung von 1889, jene Entwürfe die großen Preise erhielten, welche sich in derjenigen Richtung bewegten, welche wir die naturalistische nennen; und wurden doch in Chicago 1893 unter den französischen Silberarbeiten gerade die Gefäße von Christofle am meisten bemerkt und gerühmt, welche sich am engsten an die Naturformen anschlossen.

Allerdings: denken wir uns in die dem französischen Geiste entsprechende Folgerichtigkeit hinein, so müsste ein harter Kampf entbrennen, wenn nun etwa die in festen Traditionen vielleicht zu sehr beharrende Möbelindustrie oder die größtenteils von der Imitation lebende Bronzeindustrie angehalten würde, sich in kurzer Zeit in der von Grasset angegebenen Weise umzuformen.

Aber die Geschichte ist immer, auch in Frankreich, karg gegen das Ideal, und es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

Die „Alten“ werden in ihrer Routine fortarbeiten, bis sie an den Einnahmen merken, dass sich im Geschmack des Publikums eine Wandlung vollzogen hat. Und diese Wandlung geht heutzutage rasch vor sich. Die Neigung bei Erfindung ornamentaler Muster auf die Natur zurückzugehen, liegt sozusagen in der Luft.

Die großen Verdienste Grasset's für die Förderung dekorativer Kunst sind unbestreitbar; er hat in Anlehnung an japanische Kunstübung eine originelle farbige Illustrationstecknik geschaffen, hat in seinen Haymondskindern die frühfränkische Zeit mit einer Art von hellseherischer Kraft erweckt, und in den Zierleisten dieses Werkes mit unerschöpflicher Phantasie Neues gegeben; er hat in den Monatsbildern Farbensymphonieen von durchaus neuen Wirkungen und von der anmutigsten Schönheit hervorgebracht, und sein Werk über die Pflanze wird — das darf man nach den ersten sechs Blättern schon sagen — die Bewegung der ornamentalen Kunst in naturalistischer Richtung erheblich fördern. Grasset ist eine ausgeprägte Charakterfigur unter der kleinen Schar der Pfadfinder, aber als den Bahnbrecher, der in hartem Kampf einer Welt gegenüber einen neuen Gedanken durchsetzt, — wie es seine Vorrede will — als solchen vermögen wir ihn nicht anzuerkennen. Und dies aus dem für ihn nicht verletzenden Grunde, weil die Bahn schon seit geraumer Zeit eröffnet ist.

1) La plante et ses applications ornamentales, publié sous la direction de *E. Grasset.* Librairie centrale des Beaux-Arts, E. Levy, 13 rue Lafayette, Paris.

Die Belege hierfür sind zahlreich seit 1856, als Owen Jones seiner „Grammar of ornament" das 20. Kapitel „Leaves and flowers from nature" einfügte. Was war es, das die dekorative Kunst der Japaner in den letzten drei Jahzehnten zu so durchgreifender Wirkung brachte? Doch nicht die Eigentümlichkeiten ostasiatischer Kultur, sondern die Tiefgründigkeit und Feinheit ihrer Naturbeobachtung.

Gottfried Semper hat in den Prolegomenen seines Werkes „Der Stil" 1860 auch die Grundgesetze dargelegt, welche bei der Verwendung der Naturformen für die technischen und tektonischen Künste gelten. Im Jahre 1887 erschien das dreibändige Werk Anton Seder's, „Die Pflanze in Kunst und Gewerbe", und wurde eines der meist gebrauchten und abgeschriebenen Vorlagewerke der Gegenwart.

William Morris und Walter Crane gingen im Geleite der Japaner und der Früh-Florentiner auf den Urquell der Natur zurück und formten in einigen Jahrzehnten die Innenräume ihres zäh konservativen Volkes vollständig um. Die amerikanische Architektur, die sich bis vor kurzem bei monumentalen Aufgaben streng an die Muster der Griechen und der Hochrenaissance gehalten hatte, wagte den kühnen Wurf, die Kapitelle des Fischereigebäudes in Chicago aus Wassertieren zu bilden, ein Vorgang, der an die Bildungen frühromanischer Architektur erinnert, wie denn gleiche Ursachen immer gleiche Wirkungen ergeben.

In der Gegenwart gönnt ein wichtiges Lieferungswerk, das sich in allen Werkstätten findet, „Dekorative Vorbilder" (Tiere- und Pflanzentypen von J. Hoffmann, Stuttgart) der neuen Richtung bereitwillig Platz; zwei Kunstgewerbeschulen in Deutschland, die von Straßburg und von Mainz sind „modern" im Sinne einer vorzugsweisen Berücksichtigung des Studiums der Naturobjekte; an der Schule von Karlsruhe hat sich, wie die Oster-Ausstellung zeigte, eine Schwenkung nach derselben Richtung vollzogen. Auch offizielle Kreise stehen den modernen Bestrebungen nicht feindlich gegenüber. Das Werk Meurer's „Pflanzenformen, vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze", ist mit Unterstützung des preußischen Unterrichts-Ministeriums 1895 erschienen.

Wie man sieht, braucht also diese Thüre in Deutschland, England und Amerika nicht erst eingestoßen zu werden. Und auch in Frankreich — will es uns scheinen — handelt es sich nicht mehr um das Prinzip, sondern mehr darum, ob der Canevas, auf den die neu gewonnenen Muster eingetragen werden sollen, ein japanisch-englischer, wie bei Grasset, oder ein Pariser oder Lyoner sein soll; das ist aber ein häuslicher Krieg, den wir mit Interesse verfolgen können, aber in den wir uns nicht zu mischen brauchen.

Was die erste Lieferung des Werkes von Grasset betrifft, so giebt sie Bedeutendes und verspricht noch mehr.

Ebenso wie in dem Seder'schen Werke geht den stilisirten Darstellungen eine Tafel voraus, in welcher die modellgebende Pflanze mit der größten Genauigkeit und in allen ihren Teilen abgebildet ist, und zwar farbig abgebildet ist. „Wenn wir von Farbe sprechen", sagt Grasset, „so meinen wir die wirkliche Farbe mit der ganzen Skala ihrer Töne, nichts von Grau, von dem Aschgrau, von dem Grabesgrau, dem kraftlosen Grau, denn es ist Zeit, die Farbe, dieses allmächtige Element, das heute so verkannt, so verunreinigt, so barbarisch angewandt ist, wieder in seine Macht einzusetzen."

In der ersten Lieferung sehen wir die Schwertlilie und den Mohn, beide Motive mit mannigfaltiger Verwendung als Flächenmuster, Randleisten, Fries, in verschiedenen Graden der Stilisirung, in festen Umrissen und einfacher, meist glücklicher Farbengebung.

Die Art der Darstellung ist eine sehr sympathische. Die Umrisse und inneren Bewegungslinien sind lithographisch vorgedruckt, Schatten und Licht ausschließlich durch Lokaltöne hervorgebracht, entsprechend der Parole „Kein Grau". Das ganze Werk wird 150 ornamentale Entwürfe enthalten, zur unmittelbaren Verwendung bereit; durch Analogieen wird man die Zahl ins Ungemessene steigern können.

Als Zeichner der einzelnen Tafeln sind *M. P. Verneuil*, *E. Hervegh* und *Marc Mangin* angegeben. Es war uns nicht möglich, festzustellen, wer davon jenem schwächeren Geschlechte angehört, welches Grasset als das stärkere erkannt hat.

Dies Zugeständnis enthält ein Lob und eine Bestätigung der Annahme Grasset's, wenigstens in dem Sinne, dass das Können der jungen Damen, falls solche an dem ersten Hefte mitgearbeitet haben, auf gleicher Höhe steht, wie das der Männer.

Straßburg i. E. *A. SCHRICKER.*

NEKROLOGE.

⊙ Dr. *Wilhelm von Henke*, früher Professor der Anatomie an der Universität Tübingen, ist daselbst am 17. Mai im Alter von 62 Jahren gestorben. Er hat sich auch um die Kunstwissenschaft durch seine Studien über die Gruppe des Laokoon und über die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike verdient gemacht.

*** *Der Geschichts- und Bildnismaler Julius Roeting*, Professor an der Kunstakademie zu Düsseldorf, ist daselbst am 22. Mai im Alter von 75 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *A. Milchhöfer*, bisher außerordentlicher Professor der Archäologie an der Universität Kiel, ist zum ordentlichen Professor daselbst ernannt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *München.* — Zu dem Wettbewerb zur Erlangung von Modellen für ein Friedensdenkmal sind zwanzig Arbeiten eingegangen. Der erste Preis von 2000 M. wurde nicht verliehen, den zweiten Preis von 1500 M. erhielt die gemein-

same Arbeit von *Franz Xaver Bernauer, Heinrich Wanderer* und *Leonhard Romeis*; einen dritten Preis von 1000 M. erhielt *Eduard Beyrer junior* und einen ebensolchen dritten Preis die Arbeit des Bildhauers *Drexler*. Angekauft wurden die Entwürfe von Professor *Maison*, Stadtbauamtmann *Grässel* und die gemeinsame Arbeit der Bildhauer *Düll, Heilmeier* und *Petzold*.

*** *Für den Neubau der Hochschule für die bildenden Künste und Hochschule für Musik in Berlin* wird mit einer Frist bis zum 31. Dezember 1896 ein Wettbewerb ausgeschrieben, wobei sieben Preise von 3000 bis 8000 M. zur Verteilung gelangen. Zu den Preisrichtern gehören nach dem Centralbl. d. Bauw. an Künstlern: Professor Adler und Geh. Baurat Hinckeldeyn, dann der bautechnische Rat des Kultusministeriums Spitta, Geheimrat Emmerich, Anton v. Werner, Fr. Schaper, Dr. Joachim. Von außerhalb sind zugezogen die Architekten: Professor Durm (Karlsruhe), Architekt Haller (Hamburg), Professor Licht (Leipzig) und Oberbaudirektor Siebert (München).

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

—:— *Die städtische Bildergalerie in Wien* kann neuerlich ein Geschenk ihres größten Mäcens, des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein verzeichnen. Es ist ein Temperabild vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, das sich in der Kirche zu Ebenfurth befand. Das Bild zeigt die Figur des Apostels Jacobus des Älteren, der auf einen knieenden Ritter hinweist; ihm gegenüber sitzt auf einem Thronsessel die Madonna mit den Christuskinde auf dem Schoße. Der Ritter erhebt bittend die Hände zum Kinde empor. Unten ist ein Wappenschild angebracht. Auf dem unteren Teile des Rahmens des Votivbildes befindet sich eine Inschrift. Man vermutet Kölnische Provenienz.

*** *Auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin* sind die Ankäufe aus dem der Akademie zugefallenen Anteil des Reinertrages der vorjährigen Ausstellung bewirkt worden. Von plastischen Werken wurden ausgewählt: Die Reiterfigur eines Hunnen von Erich Hösel-Dresden und die Gruppe „Nach dem Sündenfall“ von Nikolaus Geiger-Berlin. Beide Skulpturen sind in Bronzeausführung angekauft. Ferner hat die Ausstellungskommission aus demselben Fonds die folgenden acht Gemälde erworben: „Todesstunde“ von Adolf Männchen-Danzig, „Sommersonne“ von Evarisse Carpentier-Belgien, „Die Familie“ von Gari Melchers-Paris, „Die Wahrheit“ von George William Joy-London, „Vom Altar nach der Arena“ von Rosello Luque-Rom, „Madonna auf dem Throne“ von Heinrich Nüttgens-Düsseldorf, „Am Schöneberger Ufer“ von Julius Jacob-Berlin und „Mondaufgang“ von Wilhelm Feldmann-Berlin. Hierzu kommen noch eine Reihe graphischer Arbeiten. Zur Verfügung stand insgesamt die Summe von 43 500 M. Die Kunstwerke werden später den öffentlichen Sammlungen überwiesen werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Berlin.* — Die Aprilsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* eröffnete Herr *Schöne* mit Vorlage und Besprechung der eingegangenen Schriften. Dann sprach Herr *Puchstein* über den Apollotempel in Syrakus, Herr *Winter* über zwei vom Berliner Museum jüngst erworbene Sarkophage aus Klazomenä, Herr *Schöne* über den illustrirten, soeben von Dr. H. Schöne herausgegebenen Kommentar des Apollonius von Kitium zu einer Schrift des Hippokrates und über die französische Übersetzung einer Schrift des Mechanikers Heron, die nur in einer arabischen Übertragung erhalten ist.

* *Berlin.* — Die Maisitzung der *Archäologischen Gesellschaft* eröffnete Herr *Conze* mit Worten der Erinnerung an *Carl Humann*. Nach Vorlage der eingegangenen Schriften sprach Herr *Poppelreuter* über die Entwicklung der ältesten troischen Keramik, Herr *Brückner* über Koch- und Backvorrichtungen in Troja, Herr *Diels* über den jüngst gefundenen delphischen Hymnus an Dionysos, wozu Herr *Pomtow* einige Nachträge gab, und zum Schluss Herr *Puchstein* aus Anlass der jüngst erschienenen „Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum“ von Bethe über die Einrichtung antiker Bühnen.

VERMISCHTES.

*** *Der Zwist zwischen der Münchener Secession und der Künstlergenossenschaft* ist endlich, wie wir hoffen, zum Segen der Kunst, beigelegt worden. Wie die „Münchener Neuesten Nachrichten“ melden, hat der Prinzregent Verfügungen getroffen, welche die Beteiligung der Secession an der alle vier Jahre stattfindenden internationalen Kunstausstellung im Glaspalast ermöglichen. Über die Modalitäten schweben noch Verhandlungen zwischen der Secession und der Künstlergenossenschaft. Letztere bleibt in der Nutznießung des Glaspalastes. Die Secession giebt vom 1. März 1898 an ihr eigenes Ausstellungsgebäude an der Prinz-Regentenstraße auf und bezieht das von dem Prinzregenten überwiesene Ausstellungsgebäude am Königsplatz behufs regelmäßiger Jahresausstellungen. Nach den „Neuesten Nachrichten“ hat der Kultusminister von Landmann die Einigung vermittelt.

*** *Für die internationale Kunstausstellung in Berlin* hat der Kaiser die Verleihung von 20 großen und 70 kleinen goldenen Medaillen in Aussicht gestellt.

*** *Neue Funde in Griechenland.* Aus Delphi wird der Fund einer antiken Bronzestatue gemeldet. Man fand zuerst den untern Teil der Figur und drei Tage darauf die zugehörige obere Hälfte. Die Figur ist lebensgroß, wohl erhalten und angeblich von bester Arbeit, wie vermutet wird, ein Werk des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. Die Haltung der Arme soll auf die Darstellung eines Wagenlenkers schließen lassen. Man glaubt, dass die Statue, die unterhalb des Theaters zu Tage kam, zu einem größeren Weihgeschenke gehört hat. — Die Ausgrabungen im Asklepiosbezirk zu Epidauros haben letzthin, in vier Meter Entfernung von der Stoa, zu der Aufdeckung der Fundamente eines im Grundrisse rechteckigen Gebäudes unbekannter Bestimmung geführt. — Auf der Insel Melos hat die englische Archäologische Schule ihre Ausgrabungen mit der Freilegung eines sehr großen Mosaiks von dreizehn Meter Länge und sechs Meter Breite begonnen, das in drei Vierteile geteilt, mit reichem ornamentalem Schmuck versehen ist. Man hofft, dass das durch gute Erhaltung und Reichtum der Farben ausgezeichnete Mosaik erworben und in das Centralmuseum in Athen überführt werden wird.

♃.— *Mykene.* Nach der „Magdeburger Ztg.“ hat Professor Hermann Kluge in Köthen vor kurzem eine Entdeckung gemacht, die eine nicht unbedeutende Steigerung unserer Kenntnis der griechischen Vorzeit erwarten lässt. Auf den verschiedenen Gegenständen, die durch den Spaten Schliemann's und anderer Forscher an das Licht gebracht wurden, wie Schmuckgegenständen, Amuletten, Stelen etc., und zwar gerade auf solchen, die nachweislich den frühesten Zeiten entstammen, finden sich zahlreiche und verschiedenartige Bilder und Zeichen, die man anfangs wenig beachtete, da man in ihnen nur ornamentale Verzierungen des betreffenden Gegenstandes erblickte. Da war es der englische Alter-

tumsforscher Evans, der zuerst in jenen Bildern und Zeichen eine Schrift erkannte. Im Junihefte 1895 des Londoner „Athenäums“ brachte er zunächst die Mitteilung, dass er eine Schrift der sogenannten mykenischen Kulturwelt entdeckt habe, und im „Journal of Hellenic Studies“ veröffentlichte er dann einige Zeit darauf das Material und führte treffend den Nachweis, dass thatsächlich in jenen Bildern eine Schrift vorliege, die aus 82 Zeichen bestehe, mit der ägyptischen, phönizischen und kyprischen wohl verwandt, aber mit keiner derselben identisch sei. Alle Entzifferungsversuche, die Evans mit Hilfe der kyprischen Silbenschrift machte, führten jedoch zu keinem Ergebnisse, so dass er zur Annahme einer fremden, unbekannten Sprache seine Zuflucht nahm. Da setzte nun Kluge ein. Dieser ging von der Annahme aus, dass nach Lage der Verhältnisse die größte Wahrscheinlichkeit dafür spreche, dass jene Bilderschrift nur die Schrift des griechischen Volkes sein könne, die Sprache also griechisch sein müsse. Und diese Voraussetzung erwies sich denn auch als richtig. Kluge ist es kürzlich gelungen, die Zeichenschrift zu entziffern und mit unumstößlicher Gewissheit nachzuweisen, dass die Sprache jener Fundstücke wirklich die griechische ist, dass dieses Volk also bereits in der Zeit von rund 2500 bis 1000 v. Chr. eine Schrift besessen hat. In den verschiedenen Zeichen ist ein vollständiges Alphabet nachweisbar, für einige Laute finden sich bisweilen mehrere Zeichen, zum Teil ist es auch eine Silbenschrift. Die einzelnen Buchstaben werden vielfach nur durch die Körperteile, Kleidungsstücke, Waffen etc. der dargestellten Figuren gegeben. Die mit Hilfe dieses neuentdeckten Alphabetes bis jetzt gelesenen Inschriften auf den ausgegrabenen Funden enthalten zum Teil Weihungen mit besonderen Anliegen an die Gottheit, zum Teil sind es Zauberflüche und Amuletformeln, zum kleinsten Teile vielleicht Siegel. Nähere Untersuchung ergab, dass diese Schrift sich auch anderweitig vielfach findet; so sind die sogenannten Inselsteine teils Amulete, teils enthalten sie Zauberflüche. Besonders interessante Aufschlüsse erhalten wir durch diese Schrift über die Funde von Mykene.

Rom. — Das Mitglied unseres archäologischen Instituts Dr. *E. Hülsen* hat eine litterarische Entdeckung gemacht, welche vielleicht zu wichtigen Ergebnissen führen kann. Alle Schriftsteller des Altertums bezeugen, dass Hannibal gestorben und begraben ist in Libysse in Kleinasien, wo heute das türkische Dorf Gebseh steht; aber irgend eine weitere Spur des Grabmals ist nie entdeckt worden. Nun hat Dr. Hülsen in einem bisher unbekannten Fragment des „*βίβλος ἱστοριῶν*“ des byzantinischen Schriftstellers Johannes Tzetzes (12. Jahrh. n. Chr.) die Notiz entdeckt, dass Kaiser Septimius Severus auf dem Grabhügel Hannibals in Libysse ein Monument mit der Inschrift: „Hic jacet Hannibal“ hat errichten lassen. Damit ist der bisher vorhandene Zweifel, ob Libysse wirklich die sterblichen Überreste des großen Kathagers aufgenommen hat, beseitigt, und eine archäologische Untersuchung der Ruinen von Gebseh scheint nicht ganz aussichtslos; sie wird in der That in deutschen archäologischen Kreisen beabsichtigt. — Einem Bericht des englischen Gesandten in Cairo, Lord Cromer, über die archäologische Situation in Ägypten, ist zu entnehmen, dass der Erhaltung der Ruinen von Karnak dauernd Aufmerksamkeit zugewandt wird. Die betreffenden Arbeiten finden unter Leitung des Generaldirektors der Altertümer Morgan statt. Sie richten sich zunächst auf den großen Säulenvorhof im Tempel des Chensu, weil die Basen der Säulen besonders der Verwitterung ausgesetzt sind. Die von der ägyptischen Forschungsgesellschaft zur Aufstellung einer Pumpmaschine zur Entwässerung des Bodens der Ruinen bewilligte Summe ist aufgebraucht; Direktor Morgan stellt den Antrag auf Bewilligung der Summe von 1000 ägyptische Pfd. (1 Pfd. = 20.751 M.) zur Fortführung aller Erhaltungsarbeiten im nächsten Winter. Die Angelegenheit der Errichtung eines Museums der arabischen Kunst und einer Bibliothek der arabischen Litteratur befindet sich noch immer im Stadium der Vorbereitung. Ein dafür ausgearbeiteter Plan fand 1894 allerdings die Zustimmung der Kommissare der Staatsschulden-Verwaltung und wurde zur Ausführung ausgeschrieben, aber alle Bewerber überschritten die zu Grunde gelegte Summe von 38 000 ägyptische Pfd. Es ist deshalb ein neuer in engeren Grenzen gehaltener Plan ausgearbeitet und wird demnächst ausgeschrieben werden. Die Platzfrage für das Museum und die Bibliothek ist geregelt, sie werden im Abidin-Square gegenüber dem Haupteingang des Palastes des Khedive errichtet werden. Seinem Bericht über den Zustand der sarazenischen und älteren arabischen Monumente und über die einzuschlagenden Wege zu ihrer Erhaltung fügt Lord Cromer einen Sonderbericht Stanley's bei, den dieser bei Gelegenheit eines Besuches von Ägypten im vorigen Jahre entworfen hat. Stanley erkennt mit Wärme an, was in den letzten zwölf Jahren in dieser Beziehung und namentlich durch den Architekten Herr, Mitglied des Komitees zur Erhaltung der arabischen Bauten, geschehen ist. Auch auf diesem Gebiet spielt die Geldfrage eine leidige Rolle. Lord Cromer hat den Kommissaren der Staatsschuldenverwaltung den Antrag unterbreitet, für die bewährten Arbeiten der Rechnungsjahre 1896 und 1897 die Summe von 20 000 Frks. auszuwerfen. *v. G.*

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktionen. Bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln werden vom 8. bis 13. Juni d. J. versteigert: die hervorragende Kunstsammlung des † Oberhofmeisters Majors Frh. von Donop zu Weimar, sowie die Lagerbestände der eingegangenen Kunsthandlung W. J. Mercken in Aachen; vom 15. bis 17. Juni die Gemäldesammlung von Herrn Dr. Casimir Wurster in Straßburg i/Els.; ferner vom 18. bis 23. Juni die Bibliotheken der Herren v. Bavegem in Termonde, sowie des Verlagsbuchhänders H. Haendcke in Radebeul-Dresden, besonders über Kunstgeschichte. Kataloge zu allen Versteigerungen sind von obiger Firma erhältlich.

Berliner Kunstauktion. R. Lepke versteigert am 9. Juni die Galerie *Heckscher*, eine Sammlung moderner Gemälde und Aquarelle. Der Katalog führt 106 Nummern auf, darunter B. Vautier, J. Brandt, Calame, Gauermann, F. A. Kaulbach, Makart, Max, Pettenkofen, Rottmann, A. Schreyer, A. Seitz, Waldmüller, E. Verboekhoven, deren Bilder z. T. auch in Autotypie wiedergegeben sind. — Dasselbe Kunst-Auktionshaus bringt am Mittwoch, den 10. Juni 1896 eine Sammlung von wertvollen Ölgemälden bedeutender alter Meister aus einer bekannten Wiener Sammlung nebst einem Anhange aus anderem Besitz zur Auktion. Die Objekte können am 7. und 8. Juni von 10—2 Uhr besichtigt werden.

Leipzig. Die umfangreiche Bibliothek des kürzlich verstorbenenen Geh. Rates J. Overbeck, welche besonders reichhaltig auf dem Gebiete der Kunstarchäologie in allen Sprachen ist, ist von Karl W. Hiersemann erworben worden und kommt demnächst zum Verkauf.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 17.

Franz Simm. – Frühjahrs-Ausstellungen in New York. Von P. Hann. — Die Keinerausstellung des Kunstlervereins „Paranoia“ Von Hermann Tarbutt — Ausstellungen und Sammlungen

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 28. 4. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BING'S „L'ART NOUVEAU“.

VON *OTTO FELD, PARIS.*

Herr Bing hat sich zweifellos durch die Art, wie er jahrelang seinen Handel mit Japanwaren betrieben, ein gewisses Verdienst um die Kenntnis und Wertschätzung japanischer Kunst auf dem Kontinent erworben. Die Publikation, mit der er das Interesse für die Sitten und die Kunst jenes Landes, dessen Kunsterzeugnisse er auf den Markt brachte, rege zu halten bestrebt war, der „Japanische Formenschatz“, brachte Künstlern und Kunstfreunden Anregung und Belehrung. Die japanischen Waren, die aus dem Bing'schen Magazin in die Sammlungen oder die Salons der Liebhaber wanderten, waren fast ausschließlich wirkliche Kunstprodukte und hatten nichts mit der billigen und schlechten Marktware gemein, die von anderen Stellen aus Europa überschwemmt haben.

Der Einfluss, den die Bekanntschaft mit der japanischen Kunst auf die Kunst Europa's ausgeübt haben soll, ist vielfach überschätzt worden. Wenn man z. B. das Auftreten des Impressionismus aus der Bekanntschaft abzuleiten sucht, welche die Begründer jener Richtung mit der anmutigen Kunst Japans gemacht hatten, so heißt das doch wohl die leitende Idee der Bewegung verkennen, in der nach einer Zeit sog. objektiver Naturschilderung die Erkenntnis von dem Reiz des Kunstwerkes als Offenbarung einer künstlerischen Persönlichkeit zum Durchbruch zu kommen suchte. Diejenigen Künstler, die aus der Betrachtung dieser fremden Werke zu lernen verstanden und den Reiz in der Anordnung der Flecken, den sie dort fanden, den feinen Geschmack in der Wahl der hellen fröhlichen Farben zu würdigen wussten, haben ja sicherlich einen gewissen Nutzen aus diesem Studium gezogen. Den blinden Nachahmern hat wie immer auch hier, wo ein Fremdes wahllos in ein anderes Milieu übertragen werden sollte, diese Bekanntschaft mehr Schaden als Nutzen gebracht. Sie sahen nur das Bizarre, das Neue, das Fremde, und in ungeschickter Nachahmung kamen qualvoll erklügelte unerfreuliche Resultate zustande.

Nun geht der Bestand Japans an Kunstwaren auf die Neige und Herr Bing hat den Raum, in dem einst japanische Produkte aufgesammelt waren, in einen Bazar für allerhand Arbeiten lebender Künstler und Kunsthandwerker umgewandelt, dem er den anspruchsvollen Namen „l'Art nouveau“ gegeben hat. Herr Bing ist vielleicht privatim ein feinsinniger Kunstliebhaber, auch wohl Kunstschriftsteller — er veröffentlicht eben eine Arbeit über Hok'sai[1]) — in dem Hause in der Rue de Provence, das die Inschrift „l'Art nouveau“ trägt, sind wir jedoch nicht, wie vielleicht manche erwartet haben, in einer Sammlung, sondern in einem Kaufhaus, in dem allerhand kunstgewerbliche und künstlerische Erzeugnisse zu einem etwas unruhig wirkenden Bazar vereinigt sind, dessen Titel mehr verspricht als er hält, als er zu halten im stande ist.

„Die neue Kunst!“ Welche Kunst ist denn diese „neue“?! Die Kunst Besnard's, Van der Velde's, Tiffany's, deren Arbeiten wir hier finden, oder die Kunst Menzel's, Carrière's, Thaulow's, die doch auch dort vertreten sind. Ist das die neue Kunst, was in den embryonalen Möbeln, die wir hier sehen, sich regt, oder in den geschmacklosen Skizzen Valloton's, oder haben wir sie in den geistreichen Arbeiten Meunier's zu suchen, die gleichfalls hier Unterkunft gefunden! Wir finden eine Menge zum

1) Ich folge der Bing'schen Schreibart Hok'sai. Ich selbst kann nicht beurteilen, ob diese oder die bisher übliche Hokusai die richtigere ist.

Teil sehr schöner Gläser und Fayencen, Stoffe, Möbel, Kacheln, Beleuchtungskörper, Bronzen, Schmuckgegenstände, Bucheinbände u. s. w. in allen möglichen Geschmack- und — Moderichtungen. Ergiebt die Gesamtheit von all dem die neue Kunst, so schlechtweg „die" neue Kunst?! Wer wird dieser neuen Kunst die Grenzen abstecken wollen? Wann hat sie begonnen? Mit Millet, mit Monet, mit Besnard oder mit Khnopff?! — Oder ist etwa „die neue Kunst", die Herr Bing meint, diejenige, deren Produkte man an sog. moderne Menschen verkaufen kann? —

Doch schauen wir uns zunächst einmal in dem Kaufhaus etwas genauer um! Den Hauptteil des Raumes nimmt ein Lichthof ein, auf dessen beiden Galerieen wir im ersten Stockwerk an den Wänden hinter einer Reihe sehr schöner Thongefäße in buntem Durcheinander eine Zeichnung von Menzel neben einer Lithographie von Maurou, ein rohes Pastell von Ranfft neben einer getuschten Zeichnung von Condey, einen sehr skizzenhaften Raffaëlli, eine etwas absichtlich in den Raum gebrachte Radirung Köpping's und ähnliches mehr noch finden. Die gegenüberliegende Wand füllt eine Sammlung sehr schönfarbiger Kacheln. Im zweiten Stockwerk einige entsetzlich geschmacklose, kindlich unbeholfene Sachen von Valloton, dicht dabei ein paar meisterhafte Arbeiten des köstlichen Humoristen Ibels, zwei sehr interessante Blätter farbiger Radirungen, einen schön gezeichneten und technisch sehr gut behandelten Akt von Köpping (Radirung), einige helle Landschaften von Sounier und ein paar stimmungsvolle Skizzen von Roussel. Im ganzen neben vielem Verfehlten ein paar hübsche Arbeiten, aus denen wir aber über ihre Schöpfer nichts erfahren, was wir nicht von anderen Ausstellungen hier schon über sie wissen.

Der Hauptwert scheint in dem Hause auf eine Anzahl kleinerer Räume gelegt zu werden, in denen augenscheinlich gezeigt werden soll, was die „neue Kunst" für die Gestaltung von Wohnräumen zur Verfügung hat. Durch ein kleines Vorzimmer betreten wir im Erdgeschoss einen kleinen Salon, dessen Hauptschmuck eine Reihe dekorativer Malereien ausmachen, die Besnard ausgeführt hat. Der Plafond ist eine vortreffliche Arbeit und reiht sich würdig neben die großen Leistungen des Meisters in der École de Pharmacie und im Hôtel de Ville. In der Mitte des Rundbildes sehen wir eine Figur, Sterne ausstreuend, die als ein Kranz anmutig bewegter Frauengestalten sie umgeben. Linienführung und Farbengebung sind von hoher Schönheit und das Bild wirkt in dem starken Ton und trotz der lebhaften Bewegungen der Figuren vornehm und dekorativ. In den elf Panneaux, die in die Wände eingelassen, landschaftliche Darstellungen geben, spricht ein starkvioletter Ton ein wenig zu kräftig und giebt mit der gelben Farbe des Sammetstoffes, mit dem die Möbel und Wände bekleidet sind, keinen erfreulichen Zusammenklang. Die Wirkung dieser Landschaften geht über das Dekorative hinaus und ist, wenigstens für den kleinen Raum, zu stark. Drei winzige Bänke, in die Nischen eingefügt, von deren Fenstern aus der Salon sein Licht empfängt, sind die einzigen Möbel in diesem Raum. Der in die Wand zurücktretende Kamin fügt sich mit seinen gelblichen Kacheln dem Ganzen gut ein. In zwei Vitrinen stehen schöne farbige Gläser.

Die Reihe der Wohnräume im ersten Stockwerk beginnt mit einem Rauchzimmerchen. Ein mächtiger, viel zu schwer wirkender Aufbau in Mahagoniholz nimmt die eine ganze Wandfläche ein. In unschönen wulstigen Linien baut sich über dem großen Sophasitz eine Rückwand auf, die einen Spiegel einschließt. Ein Bordgesims, das an den Fries anstößt, sucht nach oben einen Abschluss zu geben. Der rötliche dunkle Ton des Holzes mit der blauen Farbe des Sitzbezuges, auf dem zwei tiefgelbe Kissen liegen, zusammen mit der Schwere in der Linienführung des Möbels machen das Zimmer düster und unerfreulich. Ein ganz kleines kniehohes Tischchen mit vier mageren Beinen lässt die großen Formen des Sophamöbels noch drückender erscheinen. — Einem ähnlichen Missverhältnis begegenen wir in dem anstoßenden Esszimmer. Der riesige Tisch, der den größten Raum der Abteilung einnimmt, ist viel zu groß für das Zimmer, wie im Verhältnis zu den niedrigen Schränken, die wohl auch als Servirtische gedacht sind. Die Tischplatte des Esstisches ist in der Mitte durch ein etwas überhöhtes Feld unterbrochen, in das rötliche Kacheln eingelassen sind. Diese Idee mag neu sein, glücklich erscheint sie mir nicht. Soll dieses Feld, das doch wohl bei Benutzung der Tafel unbedeckt bleiben muss, die Schüsseln oder die Ziergeräte tragen?! — Es wird immer wie ein Fleck in dem weißen Tischzeug wirken. Sehr schön fügt sich in die Täfelung, die wie alle Möbel des Raumes aus Natur-Cedernholz gefertigt ist; auch hier der große mit grünen Kacheln bekleidete Kamin, den ein großes Tiffany'sches Transparent überragt, das von hinten beleuchtet wird. Zwei schwere Lehnstühle zu den Seiten des Kamins vervollständigen das Bild.

Der nun folgende Raum, ein Wohnzimmer oder Cabinet d'amateur oder dergl., wirkt mit seinen mageren Möbeln frostig und leer. Das gradlehnige Sopha, das sich von dem üblichen Bordsopha nur durch die Dürftigkeit des Holzgestelles und durch ein winziges Schränkchen unterscheidet, das über dem langen Bord kaum 30 cm hoch sich erhebt, die Schränkchen mit allerhand Vorrichtungen, um Mappen und Bücher u. dergl. unterzubringen, die niedrigen Fauteuils, deren ungepolsterte Armlehnen so weit von einander entfernt stehen, dass man nur schwer die Arme aufstützen kann, geben kein angenehmes Ganzes. Hier, wie an allen den Möbeln, die wir in den Räumen finden, ist jede Zierat ängstlich vermieden. Aus Furcht, von einem der alten Stile entlehnen zu müssen, was man selbst zu erfinden nicht im

stande war — einen organisch dem Ganzen sich fügenden Schmuck — hat man ohne jeden ornamentalen Schmuck aus mageren, bald geraden, bald ein wenig gebogenen, hie und da ein wenig verdickten Holzleisten die Gestelle der Gerätschaften gefügt. Wären die verschiedenen Stühle und Bänke und Sophas u. s. w. nicht mit Stoff bekleidet oder mit Kissen belegt, so würde man glauben, sie warten noch der Hand, die sie vollenden soll. Wie sie da sind, sollen diese mageren Dingerchen wohl ein Protest gegen die traditionellen und oft ja sicher geschmacklosen Verzierungen sein, die unsere Tischler gewöhnlich anbringen, sind aber leider so nur — ein Armutszeugnis.

Der Gedanke, der hier zu Grunde zu liegen scheint, ist, wenn auch nicht neu, an sich so übel nicht. Von aller unorganischen Zierat befreit, sollen die Gerätschaften nur ihre Bestimmung in ihren Formen zum Ausdruck bringen, soll jeder fremde d. h. jeder alte Stil vermieden werden, um sie zu schmücken. So hofft man gewissermaßen den Raum zu schaffen, auf dem der „neue" Stil der „neuen" Kunst sich äußern könne. Dieser neue Stil! Wieviel thörichte Versuche sind schon gemacht worden, um — so recht unsere Zeit kennzeichnend — gewaltsam, eiligst herbeizuführen, was doch nur ganz allmählich, ganz langsam, ganz organisch sich entwickeln kann. Man will mit Vorsatz schaffen, was nur als der unbewusste Ausdruck der Zeiten sich bildet. Ich fürchte, der Stil unserer Tage ist und wird bleiben — die Stillosigkeit. Die Ratlosigkeit, das Suchen und Tasten nach allem Möglichen, das durch unsere Zeiten geht, kommende Geschlechter werden es wohl auch aus unserer Kunst und unserem Kunstgewerbe, als bezeichnend für unsere Epoche, herauslesen. Das ist schmerzlich, aber nicht so schlimm, wie man gemeinhin glaubt annehmen zu müssen. Man darf sich eben nur der Erkenntnis nicht verschließen, dass verschiedene Zeiten verschiedene Aufgaben zu erfüllen haben. Die unsere scheint anderen als künstlerischen gewidmet zu sein — intellektuellen. Der Befreiungskampf der Geister, den wir miterleben, muss erst zu Ende gekämpft werden, die neuen Ideen, die sich ans Licht drängen wollen, müssen für immer zurückgedrängt werden oder zum wirklichen Siege gelangen, wir müssen wieder haben, wonach wir jetzt ringen — eine einheitliche, allen giltige Weltanschauung, dann wird ein glücklicheres Geschlecht der künstlerischen Früchte sich erfreuen dürfen, die der Sommer der geistigen Reife bringen wird!

Für uns gilt es, wachsam den Boden bereiten, auf dem jene ernten werden. Eine schwere aber segensreiche Aufgabe! —

Ob diese erfüllt wird, wenn man einem neurasthenischen Geschmack schmeichelt, der, von der Überfülle von Genüssen geschwächt und ermüdet, nun in einer gesuchten Einfachheit einen neuen Kitzel verlangt?! — Denn um anderes handelt es sich hier nicht. Die Bestrebungen, die wir hier sehen, laufen parallel mit jener neuesten Modekrankheit, die mit dem Gefallen an einer primitiven Kunst kokettirt, deren keusche Reinheit den hysterischen Seelen ihrer fin de siècle-Bewunderer doch so unendlich fremd ist und fremd bleibt. Eine neue Mode — die vielleicht bald durch eine andere wieder abgelöst werden wird.

Der Raum fehlt hier, weiter darauf einzugehen. Erwähnen wir die schöne Wandbekleidung und noch Portièren des nächsten Raumes, in hellgrauem Sammet, in den mit Säure dunkle Blumenmuster in gefälliger Zeichnung eingeätzt sind, und werfen wir einen Blick in den letzten Raum, wo auf grauer Tuchbekleidung schmale hellgelbseidene Vorhänge angebracht sind, auf denen in zarten Farben figürliche Darstellungen gemalt sind, und wandern wir hinunter in das Erdgeschoss, in dem in einem hellen dreifensterigen Saal wie im Lichthof zumeist eine Sonderausstellung von Werken eines lebenden Künstlers uns bereitet ist. Wir haben hier schon sehr interessante Kollektionen vorgeführt bekommen, die Arbeiten Meunier's, Legrand's und anderer. Gegenwärtig finden wir hier eine Reihe von Studien und Bildern des Malers *Eugène Carrière*.

Eine eigenartige Kunst tritt uns hier entgegen, reizvoll, geheimnisvoll, melancholisch! In einem grauen Nebel schwimmen die Gestalten; mehr wie Schemen denn wie Menschen von Fleisch und Blut, tauchen sie vor uns auf, wie Erinnerungsbilder, die in stiller Dämmerung vor uns hintreten. Mit ernsten Augen schauen uns diese Köpfe an, um die Mundwinkel zuckt es wie in stillem Schmerz; müde Menschen ruhen in weichen Kissen, schlanke, weiße, überzarte, nervöse Hände leuchten aus der Dämmerung, blasse Kinder lächeln schmerzlich unter dem weichen Mutterkuss. Eine melancholische Trauer liegt über diesen Figuren; sie leben in schmerzlichem Sinnen in einem Traumlande, in dem die helle Sonne nicht scheint, die Vögel nicht lustig zwitschern, kein fröhliches Menschenlachen aus heller Brust erklingt, in dem die Blumen nicht farbig und leuchtend und bunt sind und der Himmel nicht blau, in dem nicht Hass noch Liebe in heißen Menschenherzen glüht, nicht brennender Schmerz noch stürmisches Verlangen, in dem nur eine stille Resignation die Seelen füllt und die Luft ein leise klagendes Klingen! — Alle Formen verschwimmen, nur hie und da tauchen einmal eine helle Hand, eine weiße Stirn, ein paar dunkle Augen aus den blassen, grauen, müden Tönen auf, die ganz selten ein zartes Rosa unterbricht. Aber eine Meisterhand weiß in diesen verschwimmenden Flecken uns die Erinnerung an die vollen Formen zu wecken, und ein unendlich feines Abwägen der zarten Töne lässt uns die vollere Farbe in diesen Bildern kaum vermissen. Nur ein Accord, — aber dieser von hoher Schönheit und Reinheit, nur eine Seite aus dem reichen Buche des menschlichen Seelenlebens, — aber diese inhaltsreich und gedankentief. Nur ernste sinnende Menschen finden wir in den Porträts, aber wir können ihnen bis auf den

Grund der Seele schauen! Herrlich ist das Porträt Daudet's, der in einen weichen Sessel gelehnt, mit seitwärts gewendetem Kopf in die Ferne schaut, während sein Töchterchen sich an ihn schmiegt. Nichts von der Pose dessen, der da weiß, dass er beobachtet wird. Weit, weit fort scheint die Seele des Dichters bei schmerzlich lieben Erinnerungen! — Auch ein kleineres Porträt einer Dame in einem Interieur wirkt fein und stimmungsvoll. Das leise Rosa der Schleifen, mit denen das Kleid geschmückt ist, der tiefe Ton des Teppichs mit allen den zarten grauen Noten giebt einen schönen Zusammenklang. Wo wir auf einer großen Leinwand sechs lebensgroße Figuren, die Porträts eines Elternpaares mit seinen vier Kindern vereinigt finden, wirkt die gleichmäßige Wiederholung derselben Seelenstimmung ein wenig ermüdend. Auch das Porträt Goncourt's will mir nicht an die übrigen heranzureichen scheinen. Die Augen wirken etwas zu schwarz und der Kopf ist eigentlich leer. In einer Reihe von Studien, Köpfen, Blumen, Landschaften zeigt sich das wunderbare Formenverständnis und das eifrige Ringen des Meisters. Ein paar Frauenköpfe sind etwas farbiger als die übrigen Werke, wirken etwas kräftiger und sind doch sehr schön.

Wir haben kein Recht, mit dem Künstler zu streiten, warum er so und nicht anders die Welt sieht. Wo mit so vollendeter Meisterschaft ein Gewolltes erreicht wird, werden wir dankbar das Gebotene hinnehmen. Für diesen Meister giebt es nur Trauer und Schmerz! Wir Anderen aber brauchen darum nicht zu vergessen, dass draußen in der Welt auch noch Licht und Luft und Sonnenschein fröhliche Menschen umspielt.

BÜCHERSCHAU.

*** *Zur Inventarisation der Kunstdenkmäler.* Im Auftrage des Landeshauptmanns der Provinz *Schlesien* von Röder ist mit den Vorbereitungen zur Herausgabe des als Ergänzung zum Verzeichnisse der schlesischen Kunstdenkmäler geplanten *Bilderwerkes Schlesischer Denkmäler* begonnen worden. Mit der Ausführung wurde der Provinzialkonservator Landbauinspektor *Lutsch* beauftragt, dem auch das frühere Inventarisationswerk verdankt wird.

*** *Der illustrirte Katalog der internationalen Kunstausstellung in Berlin* ist jetzt ebenfalls im Verlage von *Rud. Schuster* in Berlin erschienen. Der stattliche Band enthält außer dem Text in zweiter Auflage, welchem auch bereits die Saalnummern beigefügt sind, ca. 230 Illustrationen der ausgestellten Kunstwerke und wird jedem Ausstellungsbesucher eine willkommene Erinnerung sein. Der Preis ist, trotz der weitaus größeren Reichhaltigkeit als in früheren Jahren, auf 2 Mark festgesetzt worden.

NEKROLOGE.

*** *Der Genre- und Tiermaler Casimir Geibel,* ein Schüler von A. v. Ramberg und Pauwels, ist am 22. Mai im 58. Lebensjahre in Weimar gestorben, wo er seit 1863 ansässig war.

*** *Der englische Geschichtsmaler Edward Armitage,* Mitglied der Royal Academy in London, ist am 24. Mai in Tunbridge Wells im Alter von 79 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Dr. Eduard Firmenich-Richartz,* der sich in neuerer Zeit besonders durch seine auf die Erforschung der Kölnischen Malerschule gerichteten Studien bekannt gemacht hat, hat sich an der Universität Bonn als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitirt.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Das Preisgericht für die Konkurrenz um den Neubau des Rathauses in Hannover* erkannte den ersten Preis (12000 M.) dem Professor *H. Stier* in Hannover, den zweiten Preis (8000 M.) dem Architekten *Koessen* in Leipzig, zwei dritte Preise (je 5000 M.) den Architekten *Schmidt* in Chemnitz und *H. Seeling* in Berlin und zwei vierte Preise (je 3000 M.) den Architekten *Klingenberg* in Oldenburg und Geh. Baurat *Eggert* in Berlin zu. Die Bausumme beträgt 4500000 M.

DENKMÄLER.

=tt. *München.* — Der hiesige Bildhauer *Hermann Hahn* hat die Büste des Gründers der Würzburger Universität Julius Echter von Mespelbrunn modellirt und das nunmehr in Stein ausgeführte Kunstwerk wird als Pendant zu der Büste des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern in der rechten Nische des Mittelbaues am neuen Kollegienhaus in Würzburg Aufstellung finden. Fürstbischof Julius wurde vom Künstler mehr als Rittersmann in der spanischen Tracht des sechzehnten Jahrhunderts zur Darstellung gebracht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. — *Hans Völker* sandte eine Kollektion von Landschaften, mit denen er nicht zu erwärmen, geschweige denn zu begeistern vermag. Obgleich ein geschickter Könner, geht ihm doch tiefes Empfinden ab; oft sogar jener Hauptfaktor des Landschafters, das Auge für die charakteristischen Momente der Natur, und wenn er groß zu sein versucht, wie in dem Bilde „Vision", so ist er es nur an Umfang, nicht an Eindruck. Am unsympathischsten, trockensten, inhaltlosesten wirkt er als Schilderer Italiens, am vorteilhaftesten in einigen zarten Frühlingsbildern aus dem bayerischen Gebirge. — *Ed. Fischer,* ebenfalls mit einer ganzen Reihe von Landschaften vertreten, könnte ein Schüler Heffner's sein. Er wirkt genau wie Heffner, nur dass er einen Ton dunkler, schwermütiger im Kolorit ist. Sonst die gleiche Wahl des Naturausschnittes, die gleiche Vorliebe für zart rankende Bäume an stillem Wasser und für silbrige Sonnenstrahlen, die mühsam durch dunkle Wolken glitzern, die gleiche eindringliche, fast ciselirte Mache, dann überhaupt die gleiche empfindungsschwächliche Wiedergabe der großen Natur, deren Puls, Saft und Mark seiner Kunst fehlen. Sie ist das sublime Präparat eines träumerischen Temperamentes, das hin und wieder sogar Anwandlungen der Vorliebe für düstere, große Stimmungen der Natur hegt, aber nur als Folge des eigenen, entgegengesetzten zarten Empfindens, sich schließlich der Natur nur naht, nicht hinein verwebt. Daher wirkt diese Kunst wie eine Filigranarbeit von zarter

Frauenhand, wie eine sorgsame Stickerei, nicht wie leidenschaftlich auf die Leinwand übertragene Natur. — *Mackensen*, das Haupt der Worpsweder, sandte uns sein neuestes Bild „Trauernde Familie“. Es ist eine erschütternde Episode norddeutschen Bauernlebens, die er vor uns entrollt: Eltern und Geschwister an der Leiche des Jüngsten. Mackensen hat in seiner Art weder monumentale Größe, noch die Eigenschaften einer Persönlichkeit, die vollauf den Stempel der heutigen Modernen trägt, im Sinne ihrer Neigung zur Mystik, ihres Neu-Katholizismus (im weitesten Sinne dieses Wortes) und dann ihrer vornehmen Morbidezza-Stimmungen des Kolorits. Seine Kunst hat in jeder Beziehung etwas schlicht Bürgerliches, Protestantisches. Er hat sie aus dem Acker seines Heimatlandes wachsen lassen, damit sie sich kräftig und empfindungstreu entfalte. Das Seelenleben derber Bauernnaturen, das nur bei Vorfällen obiger Art durchbricht, mit feinem Verständnis beobachtet und mit schlichtem, aber markigem Pinsel hingeschrieben, das ist Mackensen's Kunst. Sie hat fast etwas Skandinavisches, wirkt wie eine Bauernerzählung Arne Garborgs, oder ein Bild von Krogh. Mackensen wie auch *Modersohn*, die besten der Worpsweder, verdanken ihr jetziges Können und die Zugkraft ihrer Kunst nicht einer großen originellen Begabung, vielmehr dem täglichen Verkehr mit der Natur und dem Aufgehen in dem Leben, das sie schildern. Sie waren von Hause recht bescheiden begabt. Aber gerade aus diesem Grunde wurde diese Malerkolonie eine interessante Erscheinung, ihr Erfolg ein Mahnwort an die Künstler, indem er beweist, wie die Kunst sich aus einem tiefen, intimen Leben heraus kräftig entwickeln kann, einem Leben, dessen Odem wir beständig atmen, einem Leben, mit dem wir uns eins fühlen; das ist für das Gedeihen der Kunst das Notwendigste. Den besten und modernsten Künstlern von heute aber fehlt, infolge ihrer aus der modernen Empfindungsverfeinerung entspringenden Reflexion, die Unmittelbarkeit zum Leben, die es unbewusst und beständig, tief und in harmonischer Ruhe ausschöpfen, genießen und gestalten lässt, die Werke zu Manifestationen des Lebens machend. Daher ist die heutige Kunst nicht mehr die Frucht des einheitlich gebundenen Lebensgenusses, was sie beim Naturalismus noch war, nicht mehr ein am Herzen des Künstlers erwärmter, mit seinem Blut genährter, lebender Organismus, — sie ist, zwar individuell gefärbt, nur das Resultat der Reflexion. Daher hat sich die ganze mystische, neu-englische, Botticellistische Kunstströmung (die den stilhungrigen Nerven anfangs und bei ihren Urhebern willkommen war) nun bei ihrer Verallgemeinerung als ein Petrefakt erwiesen; sie gleicht mehr den getrockneten Blumen eines Herbariums als den saftigen Kräutern der Natur. Sie ist, als Reaktion auf den Naturalismus, über das richtige Ziel hinausgeschossen; es gilt wieder mehr zur Natur zurückkehren, mit all unseren modernen Empfindungen natürlich. Da könnte nun ein Naturleben und Schaffen, wie das der Worpsweder, das Seine thun, den Künstler zum Leben zurückführen, das Vermögen zur Unmittelbarkeit anbahnen, die Eindrücke und Gefühle wieder tiefer dringen, in der Seele des Künstlers zum eigenen Organismus auswachsen lassen, statt sich als lebloses, dürres Erzeugnis der Reflexion abzulösen; es würde der flachen Mystik von heute der Odem des Lebens wiedergegeben und eine tiefe, vom Leben gereifte Seelenkunst entstehen, die eine erhabene Ruhe ausstrahlt, wie alle vom Leben gereiften größten Kunstwerke: die Schöpfungen eines Millet oder Böcklin. *SCURATOW.*

Düsseldorf. — Augenblicklich sind hier drei Maler vertreten, die man schon Maler des „Weibes“ nennen könnte, denn sie haben mit Vorliebe immer wieder, doch in sehr verschiedener Auffassung und mit sehr verschiedener Tiefe, dies Thema behandelt: *Jan van Beers*, *Gabriel Max*, *Félicien Rops*. — *Jan van Beers*, einst in aller Mund, wird heute nicht mehr erwähnt, wenn es sich um ernste Fragen der Kunst handelt. Und mit Recht. Wenn man nach jahrelanger Pause vor seine Werke tritt, vermisst man wirklich alles, was heute in koloristischer Wertung und Malweise von einem Künstler gefordert wird. Er hat nur eine Kenntnis des oberflächlichen, äußerlichen Reizes der Wirklichkeit. Er versteht den Reiz der demi-mondaine, wie etwa Stevens den der Dame von Welt versteht. Van Beers' Weib ist ein dummes naives Kätzchen, ein Spielzeug des Mannes, das außer Kostümliebhaberei keine gefährlichen Leidenschaften hat. Diesmal giebt er uns die junge Halbweltlerin als „paresse“ nur in einen Schleier gehüllt auf den Fellen ihres Divans, in Pelz vermummt auf der Eisenbahn etc. In dem Bilde „die Rose“ ist er am besten; das ist die „femme de trente ans“. Diese Frau ist reizvoll, reif und aufgeblüht wie die Rose, deren Duft sie saugt. — Und *Gabriel Max* — wie hat dieser große Vorläufer der modernen Seelenmalerei nachgelassen! Warum hat er nicht vor Jahren den Pinsel aus der Hand gelegt? Wenn wir heute seinen Bildern in einer Ausstellung begegnen, so interessiren sie eben nur als Reminiscenzen an die Blüteperiode ihres Schöpfers, die nicht zu vergessen unsere Pflicht ist. Gabriel Max pflegt noch immer das gleiche Motiv, immer noch giebt er den böhmischen Frauentypus mit der kurzen breiten Nase, den vollen, wunden Lippen und den wie vom Weinen geschwollenen Augen. Wohl kein Typus hätte sich mehr für Max geeignet als dieser, wohl an keinem hätte er mehr das zeigen können, was er zeigen wollte und gezeigt. Er gab dies Weib immer in zwei Stadien: die Jungfrau in den leidenden Zuständen der Entwicklungsjahre und das Weib in dem müden Stadium des Hinwelkens. — Wie anders nun das Weib bei *Félicien Rops*, den man mit Recht einen der genialsten Künstler des Jahrhunderts nennen darf. Abgesehen davon, dass er als Radirer neben Klinger der Geschickteste der Gegenwart ist, ist er mir als Künstler manchmal sympathischer, weil mehr im Leben stehend, während Klinger oft in seinen philosophischen Abstraktionen und Ideenkonstruktionen zu erstarren droht. Félicien Rops ist der größte Psychologe des Lebens, und weil er des Lebens Rätsel lösen wollte, sein Werden und Vergehen schildern, seine Lust und ewiges Leid, hat er sich das Symbol des Lebens, das Weib, zu seinem Arbeitsfeld gewählt. Er ist der tiefste Psychologe des Weibes aller Zeiten, möchte man sagen, über ihn ließe sich ein Buch schreiben, und dieses Buch wäre gleichzeitig die Geschichte des Weibes. Doch weit entfernt, in der Seele des Weibes die Offenbarung des Idealen zu finden, ist sie ihm eine Stätte, da, wie in den Sumpfgegenden der Tropen, neben der üppigsten Blütenpracht, aus den gleichen Ursachen das Verderben todbringender Krankheiten lauert. Seine Weiber sind jedem Wanderer berauschende, aber giftige Blüten, sind lockende verführerische Engel der Hölle, dämonische Bräute des Satans, oder selbst blutgierige Megären. Sein Weib ist ein grausames Marterwerkzeug der Lust; das Weib, an dem der Mann zu Grunde geht, wie am Spiel und am Alkohol, eine willenlähmende Macht, die mit dem Mann Fangball spielt, eine Sphinx schließlich, immer gleich erhaben, gleich groß, deren nie zu enträtselndem Blick der Mann immer wieder folgt, wie dem Irrlicht im Dunkel der Nacht. Das alles ist das Weib bei Félicien Rops, und noch weit mehr. Selbst da, wo er dieses Gebiet anscheinend ganz verlässt, wie auf jenem Blatt, da er sechs Frauen aus der

Bretagne um einen Tisch versammelt, ist er wunderbar tief und unheimlich. Selbst diese Frauen sitzen, wie nur Rops sie gesehen, selbst unter ihnen geht das Gespenst des Fatalismus um, wie in einem Maeterlink'schen Drama.

SCURATOW.

A. R. *Das eigenartige Unternehmen einer „Christusausstellung"* ist von dem früheren schwedisch-norwegischen Vicekonsul, jetzigen Kunsthändler *J. Bierck* in München versucht und in Berlin, in mehreren entsprechend ausgeschmückten Räumen des Herrenhauses, zur Ausführung gebracht worden. Der Unternehmer war, wie er in der Vorrede zum Katalog sagt, auf den Gedanken gekommen, „ein Bildnis des Herrn, losgelöst von einer personenreichen Komposition und befreit aus einer mehr oder weniger sinnreich erdachten Handlung, als bloße Erscheinung einer religiösen Empfindung von mehreren Künstlern ausführen zu lassen". Seiner Einladung sind neun Künstler gefolgt. Andere, an die sich Bierck ebenfalls gewandt hatte, lehnten ab mit der Erklärung, „dass sie ihre Kräfte diesem idealsten Motiv nicht gewachsen erachteten". Die neun Maler sind die Düsseldorfer *F. Brütt* und *Arthur Kampf*, die Münchener *Karl Marr, Gabriel Max, F. von Uhde, Franz Stuck* und *Ernst Zimmermann, Hans Thoma* in Frankfurt a. M. und *Franz Skarbina* in Berlin, dessen ganze Kunstweise für eine Darstellung Christi, unter welchem Gesichtspunkt sie auch aufgefasst sein möge, am allerwenigsten geeignet ist. Skarbina hat denn auch nichts anderes als eine schwache Nachahmung des Uhde'schen Naturalismus geboten, während die anderen Künstler im Großen und Ganzen ihrer bekannten Eigenart treu geblieben sind. Nur F. Brütt, dessen Darstellungsart in neuester Zeit eine, wie uns scheint, nicht vorteilhafte Wandlung erfahren hat, ist ganz aus sich herausgegangen und hat uns einen breit und kräftig behandelten Christus in völlig moderner Auffassung hingestellt, der in der Morgendämmerung als Tröster in ein Krankenzimmer tritt. Der Unternehmer hat jeden Künstler zugleich aufgefordert, die Gedanken, die seiner Auffassung zu Grunde liegen, schriftlich zu fixiren, und diese im Katalog abgedruckten Bekenntnisse sind vielleicht noch interessanter als die Gemälde, die daraus erwachsen sind. Am meisten ist sich *Karl Marr* der Schwierigkeit seiner Aufgabe bewusst gewesen. Sein Urteil ist sogar so scharf und entschieden, dass es, streng genommen, das ganze Unternehmen richtet. Er schreibt: „Eigentlich ist eine Lösung der Aufgabe, Christus ohne jegliche erklärende Beigabe bildlich darzustellen, unmöglich. Ich gehe so weit zu behaupten, dass man eigentlich nicht recht zur Entscheidung kommen kann, wie sein Gesicht ausgesehen haben müsste. Es ist nur immer eine ganz ungewisse Vorstellung ohne bestimmte Gestalt und Formen, die ihren Reiz verlieren, sobald sie in dieser oder jener Art bildlich fixirt werden. Durch die bestimmte äußere Form wird unsere innere Vorstellung von Christus zerstört. Er dürfte den merkwürdigen, gewaltigen, grandiosen Geist, der in ihm wohnte, kaum in seiner äußern Erscheinung verraten haben. Ich verzichte vollständig darauf, die Aufgabe in irgend welcher Weise gelöst zu haben." Die anderen Künstler sind nicht so pessimistisch gestimmt. Ein Jeder verteidigt vielmehr seine Auffassung mit mehr oder weniger großer Beredsamkeit. So schreibt z. B. *Franz Stuck*: „Ich wollte vor allem ein Antlitz schaffen, bei dessen Betrachtung man sich sagen muss: ‚Dieser hat eine große Gewalt über die Menschen!' Ich habe versucht, dies hauptsächlich durch den Ausdruck des Auges zu charakterisiren. Im Gesamtausdruck wollte ich eine gewisse, wenn man so sagen darf, milde Energie darstellen, gepaart mit der leisen Wehmut, welche dem eigen ist, der die Leiden der Menschheit kennt." Dieses schöne Programm zu erfüllen, ist dem Künstler aber leider nicht gelungen. Sein in scharfem Profil nach links gewandter Christus sieht aus, wie ein rabiater Dialektiker aus der letzten Zeit der griechischen Philosophenschulen, wie ein streitsüchtiger Rabulist, wie ein hussitischer Fanatiker, der je eher desto lieber den Scheiterhaufen besteigen möchte. Wenn man jede dieser schriftlichen Äußerungen mit dem danach gemalten Bilde eingehend vergleichen wollte, müsste man ein Buch schreiben. Bei der täglich wachsenden Flut der Kunstausstellungen muss aber die „Kunstchronik" schließlich zu einem Herbarium werden, in welchem auch die seltsamsten Ausstellungspflanzen nur mit einem kurzen Klassifizirungsvermerk aufbewahrt werden können.

Eine neue Erwerbung der Dresdner Gemäldegalerie. Über ein vor kurzem von Direktor *K. Woermann* in Venedig erworbenes Gemälde berichtet derselbe im „Dresd. Journal" folgendes: „Es ist ein in der Kunstlitteratur bereits seit langer Zeit bekanntes und besprochenes Bild der ferraresischen Frührenaissance, der „heilige Sebastian" des *Cosimo Tura*, genannt Cosmè, ein Gemälde, das sich ehedem unter Nr. 57 in der bekannten Galerie Costabile zu Ferrara, seit der Auflösung dieser Sammlung aber im Besitze Guggenheims in Venedig befand. Das auf Holz gemalte, 1,71 m hohe, 0,59 m breite Bild zeigt die fast lebensgroße, nur mit weißem Lendentuche bekleidete Gestalt des jugendlichen Märtyrers, von elf Pfeilen durchbohrt, an die grüne Steinsäule eines stattlichen Portals gefesselt. Ein durchsichtiger Heiligenschein umgiebt das mit tiefschmerzlichem Ausdrucke gen Himmel gerichtete Haupt. Links schweift der Blick des Beschauers durch die halbgeöffnete schlichte Holzthür ins Freie hinaus; und ein geharnischter Krieger, der seinen Schild gegen den Sockel der Säule gelehnt hat, hält hier, auf die Stange eines feuerroten Banners gestützt, Wache bei dem wegen seines christlichen Bekenntnisses zum Tode verurteilten römischen Tribunen. Die beiden Hauptmeister der ferraresischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts, die sich im Anschluss an die strenge Schule des benachbarten Padua (Squarcione, Mantegna), aber nicht ohne Beeinflussung durch Piero della Francesca, den toskanischen Meister der Perspektive, zu einer gewissen herben, eigenartigen Größe entwickelt hatte, waren bekanntlich Francesco Cossa und Cosimo Tura. Tura war um 1432 in Ferrara geboren. Seit 1458 finden wir ihn hier im ständigen Dienste des Herzogs; 1495 starb er in seiner Vaterstadt. Er gilt als „der eigentliche Charakterkopf der ferraresischen Schule". Er und Cossa gehören gerade wegen der eigentümlich reifen Herbheit ihrer Formensprache, der festen, manchmal metallisch glänzenden Modellirung ihres Nackten, der vornehmen, keineswegs reizlosen Kühlheit ihrer Färbung und der absichtlichen Verwertung ihrer neu errungenen perspektivischen Kenntnisse zu jenen vollwertigen Vertretern der italienischen Frührenaissance, denen das vorige, in weichen Formen und Farben schwelgende Jahrhundert kühl und verständnislos gegenüberstand, während unsere Zeit sie wieder zu Ehren gebracht und vielfach gerade in ihren Werken die anziehendsten Schöpfungen der italienischen Kunst anerkannt hat. Gerade mit den ferraresischen Meistern dieser Richtung hat die Forschung sich erst in neuerer Zeit eingehend beschäftigt. Früher pflegte man sie unter sich und mit anderen zu verwechseln. Francesco Cossa war schon seit 1750 mit seinem schönen Verkündigungsbilde (Nr. 43) in unserer Galerie vertreten; aber sein Werk ging damals unter Mantegna's Namen. Umgekehrt galt unser neu erworbener

„Heiliger Sebastian" Tura's vormals in der Galerie Costabile für ein Werk Cossa's, bis es auf Grund der hebräischen Inschrift am Sockel der Säule, die angeblich „Magister Laurentius Costa" gelesen werden muss, für ein Jugendbild dieses Costa, des ein Menschenalter jüngeren Meisters erklärt wurde, der wahrscheinlich Tura's Schüler in Ferrara gewesen war, später in Bologna aber in einen „merkwürdigen Austausch" mit Francesco Francia geriet. Als Jugendbild Costa's feierte Camillo Laderchi in seiner bekannten Schrift „La pittura Ferrarese" (Ferrara 1856, p. 40) unseren heiligen Sebastian als „köstliches Bild" (preziosa tavola); und als Jugendbild Costa's reihten auch noch Crowe und Cavalcaselle (Deutsche Ausg. V, S. 575) es ein, die freilich gerade aus diesem Grunde nichts Rechtes mit ihm anzufangen wussten. Neuerdings aber sehen die angesehensten Kunstkenner ein charakteristisches Werk Tura's selbst in dem Bilde. Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) bezeichnet es noch in seinem letzten Werke „Die Galerie zu Berlin" (Leipzig 1893, S. 56) als ein untrügliches Werk des Cosmè; und selbst Kenner, die nicht stets Morelli's Meinung teilen, haben ihm in diesem Falle zugestimmt. Morelli führt das Bild — unter der Voraussetzung, dass die Inschrift wirklich auf Costa deutet —, gerade als Beispiel dafür an, dass dem wirklichen Kenner sogar eine echt alte Inschrift weniger bedeute, als die künstlerische Handschrift des Meisters. Zeigt die Inschrift wirklich Costa's Namen, was sich ja feststellen lassen wird, so hat dieser vielleicht in den Nebendingen seinem Meister Tura geholfen und aus Scherz seinen Namen mit Buchstaben, die dieser nicht lesen konnte, daraufgesetzt. Sollte die Forschung aber auch, was freilich unwahrscheinlich erscheint, jemals darauf zurückkommen, die Hand Cossa's oder Costa's anstatt derjenigen Tura's in dem Bilde zu erkennen, so würde das seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung und seinem künstlerischen Werte, da diese Meister Tura völlig ebenbürtig sind, natürlich nicht den mindesten Abbruch thun. Unter allen Umständen bleibt es eine „preziosa tavola" der ferraresischen Frührenaissance, die gerade deshalb in die Dresdner Galerie gehört, weil die ferraresische Schule in dieser Sammlung besonders gut und lehrreich vertreten ist, und schon jetzt nach Dresden pilgern muss, wer diese Schule gründlich studiren will. Auch als Seitenstück zu unserem in manchen Beziehungen ähnlichen, vom gleichen Zeitgeist, aber freilich von einer ganz verschiedenen künstlerischen Individualanschauung eingegebenen „Heiligen Sebastian" von Antonello da Messina (Nr. 52, Saal d) gewinnt das Bild gerade in unserer Galerie ein erhöhtes Interesse. — Dass aber diesem ernsten, ergreifenden Bilde Cosimo Tura's nicht nur eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung, sondern auch ein eigentümlicher, packender künstlerischer Reiz innewohnt, wird jeder Kenner und Freund der italienischen Frührenaissance — und welcher Kunstfreund wäre nicht ihr Freund? — hoffentlich mit uns empfinden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Aus Delphi* kommt eine überraschende Kunde, die jedoch bis auf gründliche Untersuchungen noch mit der nötigen Vorsicht aufzunehmen ist. Danach soll bei den dortigen Ausgrabungen ein Kunstwerk aufgefunden worden sein, dessen Schöpfer *Onatas* und *Kalamis*, also zwei berühmte Meister des 5. Jahrh. v. Chr. sind. Es handelt sich um eine kupferne Statue des Hiero, des Tyrannen von Syrakus, auf einem Viergespann. Wie der „Vossischen Zeitung" geschrieben wird, ist das Kunstwerk unversehrt und unberührt bis auf den linken Arm, der abgeschlagen ist. Die ursprüngliche Farbe des Kupfers ist noch so schön erhalten, als ob das Werk eben erst aus den Händen seines Meisters hervorgegangen wäre. Überaus interessant sind die Augen, die aus einer anderen Masse eingesetzt sind und, völlig das Aussehen natürlicher Augen zeigend, der Statue gewissermaßen Leben einhauchen. Das Haupt ist mit einem Kranz geschmückt, zum Zeichen, dass Hiero mehrere Male in den pythischen Spielen gesiegt hatte. Die Thatsache des Sieges und die Weihung „eines kupfernen Wagens, auf dem ein Mann steht" wird von Pausanias berichtet; ebenso ist Hiero auch auf sizilischen Münzen dargestellt. Die Regierungszeit des Hiero fällt in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts nach den Perserkriegen; er siegte nicht nur in den pythischen Spielen, sondern auch in Olympia, zweimal mit einem Rennpferd und einmal mit dem Viergespann. Der Wagen und die kupferne Statue sind von Onatas, dagegen die Rosse und die Kinder, die auf dem Wagen sitzend dargestellt waren, von Kalamis. Man gedenkt ein besonderes Museum in Delphi zu errichten, wo die Statue den Besuchern sichtbar sein wird.

VERMISCHTES.

*** *Stipendien für ungarische Künstler.* Ein ungarischer Edelmann, der nicht genannt sein will und der bereits mehrere Male große Summen zu mildthätigen Zwecken hergegeben, hat neuerdings dem Unterrichtsminister 110500 Fl. überwiesen, deren Zinsen zu Stipendien für in München und Düsseldorf studirende ungarische Künstler, vorzugsweise Landschafts- und Tiermaler, ohne Unterschied der Konfession bestimmt sind. Das Stipendium soll mindestens 1000 Fl. betragen.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Im Kunstauktionshause Rudolph Lepke kommt am 11. Juni d. J. die Antiquitäten- und Kunstsammlung aus dem Nachlasse des Professors M. H. zur Straßen, Direktors des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig, unter den Hammer. Dieselbe enthält vornehmlich altchinesische Bronzen, vorzügliche alte Glasmalereien aus einer Apsis des Erfurter Domes, altspanische und indische Textilarbeiten, prachtvolle Fayencen und Steinskulpturen. Außerdem kommen eine kostbare Kollektion Stammbücher mit heraldischen Wappen aus dem XVI.—XVIII. Jahrhundert, Elfenbein- und Holzschnitzereien, Empirebronzen, Miniaturen u. a. m. zur Versteigerung.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 2.

Stiftungen. — Neue Erwerbungen des Museums. — Der Meister der Nürnberger Madonna. Von G. von Bezold. — Das Gedenkbuch des Georg Friedrich Bezold, Pfarrers zu Wildenthierbach im Rothenburgischen. Von Th. H. — Die letzten Tage des Malers Georg Pentz. Von Dr. Alfred Bauch.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 5.

Über die bauliche Unterhaltung und Ausstattung unserer Gotteshäuser. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von Dekan Klemm. (Forts.) — Die Erneuerung der Kirche zu Uhlbach. (Forts.) — Ein Gang durch Paris. Von Alfred Bach.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 29. 18. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNGEN DER „NEW-GALLERY“ IN LONDON.

Die Direktoren des Instituts haben sich die ebenso verdienstvolle wie dankbare Aufgabe gestellt, in ihren Räumen, außer der jährlich wiederkehrenden Ausstellung moderner Meister, die gesamte Kunst einzelner Länder oder bestimmter Epochen zur Anschauung zu bringen. So fanden hier in vorangegangenen Jahren die höchst gelungenen Ausstellungen der Stuart-Periode, demnächst die der Tudor- und Welfen-Epoche statt. Hierauf folgte die Vorführung der Kunstbethätigung während der fünfzigjährigen Regierungszeit der Königin Victoria. Alsdann hielten die frühen Italiener und Venezianer hier ihren Einzug. Im Frühjahr war es die spanische Kunst, welche in die Räume der „New-Gallery“ einkehrte, und die aus zwei zusammenwirkenden Ursachen besonderes Interesse beanspruchte. Einmal weil uns hier eine chronologische und ununterbrochene Kette von Werken seit dem Jahre 1300 bis auf den heutigen Tag zur Besichtigung geboten wurde, und weil zweitens diese Bilder zum größten Teil aus Privatsammlungen stammten, die für gewöhnlich nicht zugänglich sind. Die eigentlichen Hauptträger der Ausstellung bildeten Velazquez und Murillo, da letzterer allein mit 38 Werken im Katalog genannt wird. Unter diesen nahm die „Maria Immaculata“ des Grafen von Northbrook eine der ersten Stellen ein. Das älteste, authentisch von Velazquez herrührende Gemälde, „der Wasserträger“, erregte schon aus genannter Ursache lebhaftes Interesse, das noch dadurch erhöht wird, dass das Bild nach der Schlacht von Vittoria sich im Wagen des fliehenden Joseph Bonaparte vorfand. — Goya, der den Übergang der alten zur neuen spanischen Schule vermittelt, gelangte durch einige seiner besten typischen, im Privatbesitz befindlichen Werke gut zum Verständnis, ebenso Fortuny durch 14 und Pradilla durch mehrere seiner eigenartigsten Werke. —

Die diesjährige Sommerausstellung moderner Werke, hält sich — einige das Niveau überschreitende Ausnahmen abgerechnet — nur auf gut mittlerer Höhe. Da gleichzeitig mit dieser Ausstellung auch die Royal Academy ihre Pforten öffnete, so wird den Künstlern die Entscheidung oft ungemein schwer, welchen von den beiden Kunstinstituten sie ihre wichtigsten Arbeiten anvertrauen sollen. Obgleich nun weder Watts noch Sir Edward Burne-Jones gerade ihre allerbesten Bilder hierher sandten, so finden wir doch recht Charakteristisches und Interessantes von ihnen. Watts' „Zeit, Tod und Gericht“, ein allegorisches Bild von kleinerem Umfange, lässt wiederum erkennen, dass es der Meister versteht, der Symbolik Leben und Bewegung einzuhauchen, so dass er uns überzeugt. Die „Zeit“ wird, entgegengesetzt der traditionellen Convention, nicht in einer älteren Figur, sondern vielmehr durch einen nervigen, kräftigen jungen Mann, „der Tod“ an dessen Seite dagegen durch eine Frauengestalt personifizirt. Ihr Auge ist trauernd zur Erde gesenkt, auf der zerstreut verwelkte Blumen liegen. Auch zwei andere Bilder, „Adam und Eva“ vor und nach der Erkenntnis, zeigen alle Vorzüge von Watts. Ein wirklich gutes allegorisches Werk ist insofern nicht leicht zu schaffen, weil, wenn es Erfolg haben soll, der Schlüssel zur Fabel leicht zu finden sein muss, und der Meister deshalb gezwungen wird, seinen Vorwurf auf gewissen allgemein anerkannten Vorstellungen aufzubauen. Ohne eine solche Basis bleibt das Bild für das größere Publikum meist unverständlich. Der Unterschied einer gelungenen Allegorie, wie auch *Olivier* eine solche schuf, und dem Gegenteil ließe sich leider sofort an andern Werken be-

weisen, welche nicht weit entfernt hängen. — Sir Edward *Burne-Jones* ist mit zwei Bildern vertreten, die durchaus seinen bisherigen Stil aufweisen, so dass Neues eigentlich über diesen anerkannten Meister kaum zu sagen wäre. Das eine der Werke betitelt sich „Der Traum Lancelot's in der Kapelle des heiligen Gral" und das andere „Aurora." Letzere bildet eine Illustration zu einem mit Vorliebe citirten Verse Miltons, wie man denn überhaupt in England gern ein Kunstwerk nach Gedichten und Aussprüchen großer Poeten schafft. Die Einen sagen: die Verbindung der Poesie mit der bildenden Kunst ist das Höchste und Idealste, was sich erreichen läßt, die andern verneinen dies und behaupten, es beweise einen Mangel an selbständigen Ideen. Bei Burne-Jones aber hat man dergleichen nicht zu befürchten, und es ist denn auch die Illustration zu Milton's Vers: „Day's harbinger comes dancing from the East", so eigenartig ausgeführt, wie sie wohl sonst niemand ersonnen hätte. Ein sehr charakteristisches Moment bildet hierbei die kleine mittelalterliche Idealstadt, welche die Göttin des Morgens, durch ihr Erscheinen belebt. In dem glänzenden Farbenton ihres Gewandes, auf welches das Licht von vorn und hinten zugleich strahlt, hat der Meister eine hübsche Aufgabe glücklich gelöst. Während in vorangegangenen Jahren die Wände bedeckt waren mit Werken aus der Schule der Praeraphaeliten und der Gefolgschaft Rosetti's, finden wir augenblicklich sonst kaum Erwähnenswertes mit Ausnahme eines kleinen, sehr sorgsam ausgeführten Madonnenkopfes von Miss *Isabel Dacre* und einer Madonna von Miss *C. Weekes*, beide in der Manier der frühen Italiener. *Walter Crane* figurirt auf der Ausstellung nur mit einem einzigen Bilde, das er „die Welle und der Regenbogen" nennt, die er beide personifizirt hat. Die Komposition ist zwar mit überraschender, anziehender Phantasie entworfen, aber in der Farbengebung erinnert sie zu sehr an Turner's dritte Periode. Bekanntlich war dieser große englische Landschafter in seiner ersten Epoche ein beispiellos glücklicher Nachahmer Claude Lorrain's, in seinem zweiten Abschnitt eigenartig, in seinem Endlauf aber wirkte seine Phantasie überspannt und wurden seine gesuchten Lichteffekte ebenso wie sein Kolorit überreizt und maßlos. Personen, die nur nach Kupferstichen Watts und Burne-Jones beurteilen, kommen leicht zu unrichtigen Schlüssen. Beide sind zwar Symboliker, aber Burne-Jones der äußerste Idealist und Phantast im Kolorit. Ihre Werke leiden natürlich bei der Wiedergabe in Schwarz und Weiß, aber in höherem Grade diejenigen von Burne-Jones, da Watts Licht und Schatten kräftiger und markanter behandelt. Rosetti, Watts, Burnes-Jones, Walter Crane und Robert Fowler mit seiner vornehmen und feinen Symbolik sind ebenso charakteristisch für England, wie es Böcklin für Deutschland ist, aber in dem schließlich nicht abzuweisenden und mit elementarer Gewalt sich aufdrängenden Vergleich muss doch unser Meister sozusagen als der geborene Fabulist unserer Zeit anerkannt werden.

Alma Tadema, der für gewöhnlich die New-Gallery mehrfach beschickt, hat diesmal nur eine Familiengruppe ausgestellt. Den Meister selbst erblickt man im Hintergunde des Gemäldes. Mrs. *Alma Tadema* hat ein kleines technisch ausgezeichnet behandeltes Bild, „der Ring" betitelt, eingesandt. — Hinsichtlich der Landschafter ist zu berichten, dass zwar eine ganze Reihe guter Werke vorhanden ist, jedoch keines, welches außergewöhnliches Interesse beanspruchen könnte. Weder jüngere Kräfte haben Werke geliefert, welche ihnen die Zukunft garantiren, noch ist von den älteren, auch in Deutschland bekannten Meistern, etwas geschaffen worden, das eine neue Etappe oder Wandelung ihrer Kunst erkennen ließe. In *Mac Whirter's* „Hochlandwetter" ahnen wir nicht nur den Sturm, sondern wir sehen ihn voller Furie wüten und dahinrasen. „Ein Wanderer aus der alten Welt" nennt sich ein Werk *Briton Rivière's*, in welchem ein Matrose eine mitten im Ocean liegende Felseninsel betritt, die nur von Seemöven bewohnt wird. Übrigens bildet dieses malerische Sujet, das gerade in England, als desjenigen Landes, das den Robinson hervorbrachte, sehr beliebt ist, auch für andere kolonialfreundlich angelegte Künstler ein ergiebiges Feld, ihrer Phantasie freien Spielraum zu lassen. *Oswald von Glehn* giebt uns zwar einen etwas düster gestimmten Herbsttag an der Themse; wer aber in England gelebt hat, weiß, dass solche Tage thatsächlich nur zu oft vorkommen. „Ein Stück Alt-Englands" von *Thorne Waite* erinnert an Joshua Reynolds und Gainsborough. Ersterer war bekanntlich der Begründer der „Royal-Academy" und ist es hieran anknüpfend der Ausspruch wohl gestattet: die englische Schule besitzt im allgemeinen den großen Vorzug, dass selbst bei ihren modernsten Mitgliedern die seit Jahrhunderten continuirlich wirkende Tradition niemals völlig von ihnen verleugnet oder unterbrochen wird, und sie somit nicht losgelöst in der Luft, sondern immer noch auf einer gesunden Basis stehen, woraus ihnen allerdings mitunter der Vorwurf der langweiligen Korrektheit erwächst. Die mythologische Fabel des Riesen Antäus, der unbesieglich bleibt, sobald er den Erdboden berührt, gehört mit Recht zu den tiefsinnigsten Erzählungen des Altertums.

Ich möchte den auf der Ausstellung vertretenen Professor *Giovanni Costa* nicht im eigentlichen Sinne zu den Engländern zählen, obgleich ein Anklang an Millais bei ihm vorhanden ist. Seine beiden italienischen Landschaftsschilderungen sind jedenfalls sehr erwähnenswert, so namentlich die Stimmung in „Carrara bei Sonnenaufgang". Die Ansichten über Costa's Wert sind hier, ebenso wie vielleicht in Deutschland, hoffnungslos geteilt, je nach dem grundsätzlichen Standpunkt des Kritikers.

Die Realisten und Modernen wollen nichts von ihm wissen; sie sagen er sei conventionell, es fehle ihm die Gabe der richtigen Naturbeobachtung. Diesen erwidern die Gegner: das Schöne sei in der Hauptsache subjektiv und existire nur für die, welche es sehen und fühlen, für die Andern sei es aber ein leeres Wort ohne Inhalt. Ja, endlich von dritter Seite wird den Modernsten aller Modernen vorgehalten, dass Costa eigentlich zu ihnen gehöre, denn gewisse Details in seinen beiden Landschaften seien photographisch genau wiedergegeben. Costa verdankt seine Position hier zunächst dem verstorbenen Präsidenten der Akademie, Lord Leighton.

In Deutschland, woselbst *Lord Leighton* ziemlich allgemein objektiv anerkannt wird, lässt man sich solche klassische Akademiker, wie er war, wohl gefallen, während er hier schon bei Lebzeiten als ein fast überwundener Standpunkt galt, und zwar selbst bei gemäßigten Fortschrittlern. *De mortuis nihil nisi bene!* Soweit es den Privatmann Lord Leighton anbetrifft, konnte dies geschehen, aber als Präsident des ersten Kunstinstituts, als öffentliche Person und als Künstler, besitzt er selbstverständlich auch nach seinem Ableben nicht das Vorrecht, nur günstige Kritik an sich und seinen hinterlassenen Werken ausgeübt zu sehen. Die kleinlichen Kritiker aus dem Kreise seiner zahlreichen Gegner zerfetzen ihn daher jetzt nach Möglichkeit, und es bewahrheitet sich auf die Kunst übertragen, das vom Fürsten Bismarck in der Politik gelegentlich citirte Witzwort: „Wer Kegel schiebt, muss sich auch die Kritik des Kegeljungen gefallen lassen“. Ein Freund deutscher bildender Kunst war Lord Leighton nicht! Alljährlich pflegte er in der ersten großen und öffentlichen akademischen Sitzung einen längeren Vortrag zu halten über die Kunst irgend eines der maßgebenden Kulturstaaten. Vor einigen Jahren hielt er die betreffende Vorlesung über Deutschland, und da lautete sein Urteil über deutsche Malerei, Skulptur und Architektur in der Hauptsache abfällig. Seine Schlussworte gingen dahin: „Die deutsche Kunst hat, wenige Ausnahmen abgerechnet, durch die Wellen des Lichts nicht das Höchste geleistet, wohl aber das Herrlichste auf den Wellen des Tones zu uns herübergetragen.“ Unter den „Ausnahmen“ sind Dürer und Holbein gemeint, die denn auch thatsächlich ungemein hoch hier bezahlt werden. Wie es den Anschein hat, ist die Opposition gegen Lord Leighton im Wachsen, und zwar derart, dass das von seinen Freunden in Bewegung gesetzte Projekt, für den Preis von 700 000 Mark sein hoch künstlerisch und unvergleichlich interessant eingerichtetes Wohnhaus, nebst den dort befindlichen Werken von seiner Hand, für den Staat anzukaufen, als gescheitert betrachtet werden muss. Dies in London sehr berühmte Künstlerheim steht auf klassischem Boden und gehört zu Holland-Park, dem Sitz des Grafen Ilchester, dessen gesamte Familie feinen Kunstsinn pflegt. In Holland-House, einem im Tudorstil erbauten Schloss, befindet sich eine wertvolle Gemälde-Galerie. In dieser ist unter andern das berühmte Selbstporträt Rembrandt's aus dem Jahre 1658. An diesen Umstand werde ich besonders durch die gute Photogravüre erinnert, welche in der „Grafton-Gallerie“ ausgestellt ist, woselbst sich auch etwa 400 andere Photographieen befinden, welche die Illustrationen zu Dr. Bode's Buch über Rembrandt bilden, und das auch in einigen Monaten hier in englischer Sprache erscheinen soll. An Holland-House knüpft sich ein gut Stück englischer Geschichte und Kunst. In ersterer Beziehung genügen die Namen Cromwell, Fairfax, Karl I., Karl II., William Penn, Addison und James Fox, König Wilhelm III., der Schweigsame, und Königin Mary wohnten hier. Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Schloss der Sammelplatz aller hervorragenden Künstler, und ebenso das Rendez-vous der politisch und litterarisch bedeutenden Persönlichkeiten der Whig-Partei. Für uns Deutsche besitzt endlich Holland-House insofern erhöhtes Interesse, als der Graf und die Gräfin Ilchester zu den wenigen Personen gehören, welche unser Kaiser und die Kaiserin bei ihrem jeweiligen Aufenthalt in London mit ihrem Besuch zu beehren pflegen.

Auf die Ausstellung zurückkommend, soll von *John Collier* ein ansprechendes Genrebild erwähnt werden, in welchen sehr geschickt ausgeführte Lichteffekte nebenher zur Geltung kommen. Das Gemälde stellt zwei junge Mädchen dar, von denen die eine ihrer im Bett liegenden Freundin die Abenteuer eines Balles erzählt. Die hübschen Gesichter werden durch ein Kaminfeuer goldig beleuchtet, während der Schein eines entfernt stehenden Nachtlichtes matt und blaß das übrige Gemach erhellt. In den Sälen, in welchen die Porträts hängen, fällt *Philipp Burne-Jones,* der talentvolle Sohn des Altmeisters, durch zwei Werke günstig auf, und ebenso *Shannon* durch sein Porträt der Frau Herber Percy. *Marianne Stokes* sandte ein Bild, welches sie „der Page“ nennt und das nach dem betreffenden Gedichte von H. Heine entstand. *Sargent* hat durch sein Portrait der Gräfin Clary-Aldringen eines seiner kühnsten Experimente wiederholt. Man könnte behaupten, dass es das Pendant sei zu dem Porträt der Frau Hammersley, welches seiner Zeit für die „sprechendste“ Darstellung des Meisters galt, und auch außerhalb Englands von den Ausstellungen in Berlin u. s. w. bekannt sein dürfte. Von *E. C. Hallé*, einem der Direktoren der „New-Gallery“, finden wir mehrere wirklich ausgezeichnete Werke, so namentlich das Porträt der Hon. Mrs. George Kenyon, dann „Mutter und Kind“, „Aschenbrödel“ und „Julietta“. Die Köpfe der Figuren von E. C. Hallé haben in ihrem Ausdruck, besonders aber im Auge, viel Gemeinschaft mit dem großen Porträtisten Lawrence, der seiner Zeit die meisten Berühmtheiten und Schönheiten des Wiener Kongresses malte, und als solcher in letztgenannter

Stadt durch die Kongress-Ausstellung in weiteren Kreisen bekannt geworden sein wird. Endlich ist noch ein bedeutendes Portrait des Kardinals Manning von May, sowie ein versprechendes Werk von *Wilfrid von Glehn* zu bemerken. —

Die Skulpturen sind nicht in großer Zahl, aber mehrere recht gute Arbeiten vorhanden. *Onslow Ford* hat einen großen Erfolg errungen mit seiner Büste von Alma Tadema, gleichfalls *Miss Hallé* durch ein Medaillon des verstorbenen Sir Charles Hallé, und nicht minder der *Graf Puyvallé* durch seine überlebensgroße Statue des Kardinals Manning. Wer diesen außerordentlichen Kirchenfürsten im Leben gekannt hat, wird bestätigen, dass die hier gegebene Gesamtauffassung, die Tiefe und Wärme des milden Ausdrucks, der Wirklichkeit und Wahrheit entspricht. Vortreffliche Werke sind ferner noch die Büste des Kardinals Vaughan von *C. May,* eine kleinere Figur von dem Meißel der *Gräfin Feodora Gleichen,* welche den verstorbenen Hochlandschotten Clark, einen Lieblingsdiener der Königin, darstellt, sowie eine gelungene Arbeit von *R. Mullins.*

Der neue Präsident der Akademie, *Sir John Millais,* vermochte, da er schon längere Zeit schwer erkrankt ist, nicht auszustellen. Über ihn und die Schotten, die „Boys of Glasgow", von welchen inzwischen schon mancher ein „alter Knabe" geworden ist, oder was schlimmer erscheint, im Begriff steht, seinen Ruhm zu überleben, berichte ich später. Das Interesse für englische Kunst wird aber sicherlich auch unter der Führung von Millais erhalten bleiben, und zwar um so mehr, da die Engländer nicht wie die Schotten der Gefahr ausgesetzt sind, in der Technik und in ihrem Ideenreichtum sich zu verausgaben. *v. SCHLEINITZ.*

DAS WIENER MOZART-DENKMAL.

Fünf Tage nach Victor Tilgner's Tode, am 21. April, wurde sein Mozart-Denkmal auf dem Platz im Rücken der Wiener Hofoper enthüllt. Des beliebten Künstlers allzuschnelles Hinscheiden ist wohl geeignet, ihm eher ein plus als ein minus der Sympathie zuzuwenden und die volle Anerkennung, wo sie verdient ist, nicht zu verkümmern. Dass sie aber auch unter diesem Gesichtspunkte keine so ganz uneingeschränkte sein kann, müssen die wohlwollendsten Beurteiler zugeben.

An dieser Stelle ist seinerzeit, anlässlich des Hilfsmodelles, der Umstand in besondere Erwägung gezogen worden, dass von Mozart nur authentisch überlieferte Porträts im Profil existiren, welche den Bildhauer vor die Aufgabe stellten, aus diesen — mehr oder minder schlechten — Profilen ein brauchbares und charakteristisches Bild en face des großen Tondichters zu konstruiren. Hier lag eine Schwierigkeit und zugleich ein weiter Spielraum für die schöpferische Kraft. Diese Aufgabe war im Hilfsmodell gelöst und auch im ausgeführten Marmor kommt sie zur Geltung. Sie muss als eine starke Seite des Werkes anerkannt werden und uns deshalb auch für manche Schwächen entschädigen.

Über die Haltung der Gestalt sind verschiedene Meinungen laut geworden. Denen, welche die Stellung für anmutig, besonders schwungvoll und „begeistert" erklären, vermag ich mich nicht anzuschließen. Diese rechte Arm- und Handbewegung geht über die natürliche Grazie hinaus, und die Vor- und Ausbeugung der Beine grenzt vollends an das Gezierte. Die Tanzkunst ist ja auch eine edle Kunst und mit der Musik hat sie den gemeinsamen Boden — den Rhythmus — aber hier galt es doch nicht Terpsichoren's Kunst zu zeigen! Man sehe sich einmal das Denkmal aus einiger Entfernung, von der Albertina kommend, an; ob da nicht die übertriebene Stellung etwas Komisches, Tänzelndes an sich hat? — Kann man sich auch Mozart — wie er hier am Orchesterpulte dargestellt ist — nicht ohne äußere Bewegung denken, so wird diese doch bei einem Genie viel unberechneter, selbstvergessener aus dem Innern kommen.

Der kleine, gutmütig-naive Mann, der dennoch einst zornig sein bekanntes: „Verflucht! wollt ihr *fis* greifen!" ausrufen konnte, wird nicht so schwingende, weiche, kokette Arm- und Beinbewegungen gemacht haben. Das ist alles viel zu „schön". Vor dem Dirigentenpult kann Mozart kein Stutzer sein, wie sehr er auch im Leben „Lebemann" war. Hier ist er nichts als Musiker. Und dieser Musiker der Lieblichkeit, Schelmerei und Anmut, der Komponist der „Entführung" und des „Figaro", hat auch die Musik zum „steinernen Gast" geschrieben und bekanntlich — noch einiges andere Ernste dazu. Das müsste mehr zum Ausdruck kommen, wenn der ganze Mozart gegeben sein sollte. Auch der Mantel mit den fünf Kragen, der von der rechten Schulter schon abgeglitten ist und bald ganz zur Erde fallen muss, wirkt schauspielerhaft und übertrieben. Wozu diese Verlegenheits-Draperie? Besonders edel wirkt die Betonung des Malerischen bei einem Denkmal nie, denn sie lenkt die Blicke zu sehr auf Einzelheiten, stört die ruhige Gesamtwirkung und nimmt der Plastik ihre beste Kraft: Einfachheit und Einheit. Im Zeitkostüm sowie im Rokokobeiwerk war zur Entfaltung erlaubter malerischer Wirkungen Gelegenheit genug geboten. Das Darüber war vom Übel. Geht man also zunächst von der Hauptfigur aus, so bleibt wenig mehr als der glückliche Ausdruck des Kopfes, um für diese Mängel schadlos zu halten. Dass er ein Gegengewicht dazu bieten kann, ist sein bestes Lob; es hängt aber davon ab, wie weit sich der persönliche Geschmack über die erwähnten Schwächen hinwegzusetzen im stande ist. Dass wir sie zeitweilig darüber vergaßen, gestehen wir gerne ein.

Nun zum Beiwerk! Es enthält viel Hübsches, aber auch hier ist zuviel des Guten. Die sich küssenden und

tollenden Putten mit ihren quellenden Gliedern streiten gegen das strenge Ebenmaß der Architektur in störender Weise. Bis zum Flach- und Hochrelief war auch wohl hier die Scheidegrenze gezogen. Wie schön wirkt zum Beispiel die Gruppe an der linken Seite nach oben zu, mit der Beziehung auf das Requiem! Das bleibt ganz in Harmonie und Unterordnung. Die andern drallen Kerle gehen schon darüber weit hinaus. Hier wären größere Einzelfiguren mit deutlichen Beziehungen zu Mozart und seinen Werken vorzuziehen gewesen, wozu eigentlich die starken seitlichen Sockelabsätze geradezu einladen. Die gehäuften Blechinstrumente unter dem Streifen Notenschrift (mit einleitenden Takten aus dem Don Juan) möchte man, nebst einigem andern Zierrat weiter oben, gern missen. Das Spiel der Putti mit den Orchesterinstrumenten war ja eine so hübsche Idee, dass es dabei sein Bewenden haben konnte. Die tragische Maske, der ein Putte den Schleier hebt, deutet die Grenze an, über die Tilgner wohl nicht hinaus konnte. Sie ist ganz und gar nicht tragisch; kein halbwegs resoluter Putte braucht vor ihr zu erschrecken!

So zeigt sein letztes Werk den Künstler von mancher liebenswürdigen Seite. Was in den Grenzen seiner Natur begründet ist, wollen wir ihm nicht anrechnen. Von der richtigen Ansicht (am besten halbseitlich) betrachtet, hat das Werk seine guten Qualitäten. Groß und erschöpfend ist es nicht.

Für den schönen architektonischen Aufbau des Monumentes und seine Hauptlinien ist Tilgner, wie er selbst äußerte, dem Professor *Karl König*, und für die Komposition des vorderen Flachreliefs, mit einer Scene aus Don Juan, dem Historienmaler *Ernst Pessler* verpflichtet. An der Rückseite des Sockels ist ein Relief nach *Lafosse*, den Knaben Mozart am Klavier nebst Vater und Schwester darstellend, angebracht.

Dass Victor Tilgner ein ehrlicher Künstler gewesen, dessen Hauptkraft im Erfassen der Form und speciell im Porträt lag, wird durch dies Denkmal wieder bestätigt. Er kann als ein typischer Repräsentant der Wiener Kunst gelten. Was darüber hinaus geht, wäre vielleicht späteren Jahren zu entfalten vorbehalten gewesen. Vielleicht! — Monumentalität und herbe Kraft aber, ohne deren Beimischung kein ganz großer Künstler je entstand, das, was die Franzosen mit dem treffenden Ausdruck „mâle“ bezeichnen, das war seinem Wesen nicht gegeben und keine Zukunft würde es — hätte er auch länger gelebt — haben entfalten können. Aber das, was er gab, war seins, und das kann auf unsern Dank Anspruch erheben. *WILHELM SCHÖLERMANN.*

BÜCHERSCHAU.

Bernhard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance, with an index to their works. New York and London, G. P. Putnam's Sons. 1896. 8. 141 Seiten.

Vor zwei Jahren erschien von demselben Verfasser „The Venetian Painters of the Renaissance“ und dem vorliegenden Bändchen sollen noch andere folgen. Die freundliche Aufnahme, welche dem ersten Bande in weiten Kreisen zu teil geworden ist, wird ohne Zweifel auch auf diesen seinen Nachfolger übertragen werden, denn die neue Arbeit hat dieselben Vorzüge, welche bei den Untersuchungen über die venezianischen Maler rühmend hervorgehoben wurden. Vielleicht tritt die Selbständigkeit des Urteils hier noch mehr zu tage, als es dort der Fall war. In dem ersten Teile der Arbeit wird der Entwicklungsgang der florentiner Malerschule von Giotto bis auf Michelangelo in großen allgemeinen Zügen dargestellt unter Gesichtspunkten, welche vielfach neu sind. Die Bedeutung Verrocchio's ist auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt und diese Reaktion gegen die überschwängliche dem Meister neuerdings gezollte Verehrung wird für die Nerven manches Lesers von wohlthuender Wirkung sein. Die mit Giotto beginnenden Untersuchungen sind eingeleitet mit einer psychologischen Analyse des Kunstgenusses: ein Thema, dessen Schwierigkeiten wohl den meisten Fachgenossen als die gefährlichste Klippe gilt, und wohl mit Recht. Und doch soll ein jeder, der in der Renaissancekunst eine ideale Kunst erkennt, bereit sein, über diese seine Auffassung Rechenschaft zu geben. Ich sehe das Hauptverdienst des Buches in seinem zweiten Teil, obwohl er dem Umfange nach der geringere ist. Unter dem einfachen Titel „Index to the works of the principal Florentine painters“ ist in der Form von Listen das Resultat langwieriger, umfassender und, was die Hauptsache ist, sehr gründlicher Studien zusammengefasst. In der kurzen Einleitung dazu heißt es: „Es ist kaum nötig hervorzuheben, dass die Bestimmungen der Bilder nicht von offiziellen Katalogen abhängig sind und häufig in Widerspruch mit denselben stehen.“ Es ist unvermeidlich, dass bei der Katalogisirung öffentlicher Sammlungen die dafür verantwortlichen Beamten auf die Traditionen des vorgefundenen Bestandes sehr Rücksicht nehmen müssen, und ob sie schon in der Lage sind, über ihre eigenen Erwerbungen am besten Auskunft zu geben, so kann oder sollte doch niemals ihr Diktum der Kontrolle durch unabhängige Forscher entbehren, unter denen freilich nur wenige so wie Berenson Anspruch auf Kompetenz erheben können. *J. P. RICHTER.*

*** Unter dem Titel *„Die Mutherhetze*, ein Beitrag zur Psychologie des Neides und der Verläumdung“, ist soeben eine Broschüre von Prof. Dr. Muther in Breslau erschienen, in der sich der Verfasser gegen die Angriffe zu wehren sucht, die er in Folge eines Aufsatzes in der „Täglichen Rundschau“ hat erleiden müssen. Wir haben bisher von dem Streit der beiden Gelehrten, Volbehr und Muther, keine Notiz genommen; auf Ersuchen des Verlegers der neuen Broschüre (G. Hirth in München) geben wir unsern Lesern aber nun doch davon Kenntnis. Der fragliche Aufsatz Prof. Muther's ist zum größten Teile aus einem Buche Dr. Volbehr's nahezu wörtlich entlehnt. Muther hat dabei das Buch und den Verfasser erwähnt, die abgeschriebenen Sätze aber nicht gekennzeichnet. Volbehr sieht hier etwas, was ein deutscher Professor nicht thun sollte; Muther hält dagegen das Verfahren für etwas Harmloses, ja er glaubt dadurch Anspruch auf den Dank Volbehr's erworben zu haben. Durch eine Indiskretion Dr. Galland's, des Herausgebers der „Kunsthalle“, ist auch noch bekannt geworden, dass die philosophische Fakultät der Universität Breslau ihrem Mitgliede ein Missbilligungsschreiben hat zugehen lassen. Wir glauben, dass es im gegenwärtigen Falle eigentlich nur darauf ankommt, ob der Aufsatz Prof. Muther's mit dem Anspruch der Honorirung eingesandt worden ist oder nicht. Ist ersteres der Fall, so hat Prof. Muther etwas völlig

Harmloses kaum gethan; denn für ein derartiges langes wörtlich angepasstes Referat Honorar nehmen, heißt doch wohl, aus anderer Leute Leder Riemen schneiden. Im Falle einer Nachdrucksklage würde Herr Prof. Dr. Muther wohl verurteilt werden; denn wenn sein Aufsatz (durch die übliche Formel) pressgesetzlich geschützt ist, so ist dies ohne Zweifel auch der geistige Brunnen, aus dem er so ergiebig geschöpft hat. Prof. Muther wendet sich dann noch gegen die Angriffe, die bei dieser Gelegenheit auch gegen sein Buch, die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, gerichtet wurden. Hier liegt die Sache aber doch ganz anders; denn der eigentümliche Wert des geistvollen und dankenswerten Buches wird durch die nachgewiesenen Parallelstellen anderer Bücher kaum beeinträchtigt.

NEKROLOGE.

⊙ Professor Dr. *Friedrich Freiherr Goeler von Ravensburg*, früher Direktor der herzoglichen Kunstsammlungen auf der Veste Koburg, ist am 29. Mai in Karlsruhe in Alter von 42 Jahren gestorben. Vor Übernahme des Amtes in Koburg war der Verstorbene mehrere Jahre Direktorialassistent an der Nationalgalerie in Berlin gewesen. Als solcher hat er einen (nicht in den Handel gekommenen) Katalog der Handzeichnungen verfasst. Nach dem Tode des Herzogs Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha wurde er von dessen Nachfolger zur Disposition gestellt. Als Kunstschriftsteller hat sich Goeler auch noch durch ein Buch über „Rubens und die Antike“ und durch einen im Auftrage des preußischen Kultusministeriums herausgegebenen „Grundriss der Kunstgeschichte“ vorteilhaft bekannt gemacht, der aus seinen an der kgl. Kunstschule in Berlin gehaltenen Vorlesungen erwachsen ist.

⁂ *Henri Barbet de Jouy*, der langjährige Konservator am Louvre, der 1879 auch zum Administrator der National-Museen ernannt worden war, ist Ende Mai in Paris im Alter von 84 Jahren gestorben. Seine Studien waren vornehmlich auf die Plastik der italienischen Renaissance gerichtet, über die er mehrere wertvolle Bücher und Aufsätze in Zeitschriften veröffentlicht hat. Seit 1881 lebte er im Ruhestande.

PREISVERTEILUNGEN.

⊙ *Die Ehrenmedaillen des Pariser Salons.* Die Ehrenmedaille für Malerei hat *Benjamin Constant* erhalten, der aber nicht eines seiner farbenglühenden Bilder aus dem Orient, sondern zwei Bildnisse ausgestellt hat. Die Ehrenmedaille für Plastik fiel dem Bildhauer *Gustav Michel* für die Statue „der Gedanke“ und die Gruppe „der Blinde und der Lahme“, die für Architektur dem Architekten *Scellier de Gisors* zu. Die Ehrenmedaille für graphische Künste wurde dem Radirer *Henri Lefort* für eine große Radirung nach Tintoretto's „Wunder des hl. Marcus“ zu Teil.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⁂ *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat die Landeskunstkommission eine Reihe graphischer Arbeiten angekauft: das Bildnis des Historienmalers Eduard von Gebhardt in der Originalradirung von Ernst Forberg-Düsseldorf; die Lithographie „Cantate“ und „Christus vor dem Volke“ von Alexander Frenz-Düsseldorf; die ausgestellten Holzschnitte von Martin Hoenemann-Berlin, darunter ein Bismarck-Porträt nach Lenbach und der „Elfenbeindrechsler“ nach Menzel; drei Trockenstiftradirungen von Wilhelm Rohr-München, die Originalradirung „Sturm“ von Hugo Ulbrich-Breslau, „Der Weg zum Hades“ von Albert Welti-München und „Motiv aus Burghausen“ von Walter Ziegler in Wanghausen.

⁂ *Der deutsche Kunstverein* hat auf der Berliner internationalen Kunstausstellung folgende sieben Werke angekauft: die Bronze „der Violinspieler“ von Georg Busch-München, die Gemälde „Pietà“ von Ernst Pfannschmidt-Berlin, „Durch die Treiberlinie“ von Hugo Mühlig-Düsseldorf, „Vor dem Schlosse“ von Wilhelm Velten-München, die „Landschaft aus Cervara di Roma“ von Franz Paczka-Berlin, „Beratung“ von Max Volkhart-Düsseldorf und das Aquarell „Sommertag auf der Düne“ von German Grobe-Düsseldorf.

A. R. *In der Berliner Nationalgalerie* ist wiederum im zweiten Corneliussaale eine Sonderausstellung veranstaltet worden, die etwa 100 Ölgemälde, Ölskizzen und Aquarelle und über 200 kleine Zeichnungen und Studien aus dem Nachlasse des am 28. Mai 1895 in Weimar verstorbenen Tier- und Landschaftsmalers *Albert Brendel* enthält. In weiteren Kreisen war Brendel, ein geborener Berliner, nur als „Schafmaler“ bekannt, und er hat sich auch dem Studium der Schafe mit besonderer Liebe gewidmet. Im Grunde genommen war er aber erheblich vielseitiger. Er hat nicht nur mit gleichem Glück Pferde, Esel, Rinder, Federvieh, Füchse, Hasen etc. gemalt, sondern er war auch ein tüchtiger Landschaftsmaler. Nachdem er aber einmal mit einem Schafbilde einen großen Erfolg gehabt, ließ er diesem andere folgen, und seine Schafställe, seine zur Weide ausziehenden und von der Weide heimkehrenden Schafe wurden seine Specialität, an der er bis zu seinem Tode festhielt. Sein letztes, unvollendet gebliebenes Bild zeigt eine weidende Schafherde. Brendel war einer der ersten Berliner Maler gewesen, die ihre Ausbildung in Paris vervollkommneten. Schon 1851 machte er dort seine Studien, zuerst bei Couture, dann bei dem aus Italien eingewanderten geistvollen Tiermaler Palizzi, und durch diesen wurde er auf die Meister von Fontainebleau, besonders auf Troyon, hingewiesen, an die er sich so eng anschloss, dass er 1854 seinen Wohnsitz in Paris, später in dem Dorfe Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau nahm, wo er bis zum Ausbruch des Krieges von 1870 blieb. Seine ersten Bilder tragen denn auch ganz das Gepräge der französischen Landschaftsmalerei der fünfziger und sechziger Jahre. Erst geraume Zeit später ging Brendel zu einer helleren Tonart, zu einer stärkeren Heranziehung der Wirkungen des Sonnenlichts über. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Berlin wurde er 1875 als Lehrer an die Kunstschule in Weimar berufen, an der er bis zu seinem Tode, vier Jahre lang auch als Direktor, gewirkt hat. Die Ausstellung seines Nachlasses wird hoffentlich das allgemeine Urteil über ihn soweit korrigiren, dass er keineswegs ein einseitiger Specialist war, sondern dass seine eingehenden Studien auf verschiedenen Gebieten der Tier- und Landschaftsmalerei ihn auch zu einer umfassenderen Bethätigung seines Könnens befähigt hätten, wenn er nicht das Opfer seiner eigenen Erfolge geworden wäre.

A.-C. *Leipzig.* Mit der *Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig* ist bekanntlich auch eine Kunstgewerbeausstellung und eine Vorführung alter kunstgewerblicher Gegenstände verbunden. In der neuesten Nummer der „Leipziger Ausstellungs-Zeitung“ erlässt nun der geschäftsführende Ausschuss einen Aufruf an alle Künstler, die in dem Ausstellungsgebiete wohnen oder in demselben geboren sind, zunächst unverbindliche Anmeldungen, betr. Beschickung mit Werken, baldmöglichst an Herrn Prof. Dr. *Schreiber*, Direktor des städtischen Museums der bildenden Künste in Leipzig, gelangen zu lassen. Das Ausstellungsgebiet umfasst das König-

reich Sachsen, die Provinz Sachsen, die thüringischen Staaten, das Herzogtum Anhalt, die preußischen Reg.-Bezirke Potsdam, Frankfurt a. O., Liegnitz und die drei fränkischen Kreise Bayerns. Mit der Ausstellung ist eine Lotterie verbunden, deren sämtliche Gewinne im Gesamtwerte von M. 500000 nur aus den ausgestellten Gegenständen, insbesondere auch aus den Kunstwerken, angekauft werden. — Die Nr. 79 der „Ausstellungs-Zeitung“ veröffentlicht bereits die fünfte Liste derjenigen Firmen, welche zur Ausstellung angemeldet haben. Da jede Woche 50—60 neue Firmen veröffentlicht werden, so sind nun bereits ca. 300 Firmen bekannt, welche die Sächsisch-Thüringische Ausstellung beschicken werden. — Ferner bringt diese Nummer einen höchst interessanten Artikel über die hervorragende Beteiligung des Buchhandels und des Buchgewerbes an der Ausstellung. — Auf den Zimmer- und Bauplätzen herrscht reges Leben, die Gerüste eines großen Teiles der offiziellen Bauten werden bald ihrer Vollendung entgegengehen.

VERMISCHTES.

St. — *Rom.* Die Arbeiten im *Appartamento Borgia*, deren Vollendung man in Rom mit immermehr wachsender Spannung entgegensieht, schreiten stetig fort und sind in der Torre Borgia schon so gut wie vollendet. Im Saal der sieben Planeten, dessen köstliche Schachbrett-Decke von Professor Frenguelli mit großer Mühe und vieler Sorgfalt restaurirt wurde, hängen sogar schon die auf Leinwand gemalten Teppiche — ein Granatblumenmuster auf Goldgrund mit den Wappen Alexander's VI. und Leo's XIII. — im Saal der Sibyllen, dessen Decke durch eine eingeschobene Wand so sehr gelitten hatte, werden demnächst die köstlichen Teppichmalereien Morani's aufgehängt werden, die, ganz im Geiste der Frührenaissance geschaffen, ihren Platz neben Pintoricchio und seinen Schülern mit Ehren behaupten. Die Grotesken in den geräumigen Fensternischen mit ihren behaglichen Marmorsitzen sind wieder hergestellt, die Fußböden aus Thonfliesen sind gelegt und nur die Einsetzung der Kamine ist noch zu erwarten. Das Gemach der sieben freien Künste war eher als alle übrigen fertig, der Majolika-Fußboden, nach dem alten Muster in Neapel ausgeführt, ist aufs beste ausgefallen, die Wanddekoration hat man mit möglichster Treue wieder hergestellt und die Gemälde der Hochwände fast völlig unberührt gelassen. Leider wurde die Thür, welche aus diesem Raum in den Verbindungsflügel zur sala ducale führt, wieder zugemauert, woraus sich ergiebt, dass die beiden allerdings nur durch ihre glänzenden Plafonds bemerkenswerten Privatgemächer Alexander's VI., die heute den Guardie nobili angewiesen sind, nicht in den Bereich des Museo Borgiano mit aufgenommen wurden. In den übrigen Sälen sind die Fußböden noch nicht gelegt und man wird vorher die übrigen Restaurationen zu Ende führen müssen. Sie sind allerdings auch schon im Saal der Heiligenleben fast abgeschlossen, und hier werden vor Pintoricchio's glänzendsten Schöpfungen die künftigen Besucher am längsten verweilen. Der Meister selber hat all seine Arbeiten al fresco ausgeführt, und so erfreute sich dieser Gemäldecyklus von jeher der besten Erhaltung, aber seine Schüler und Genossen malten im folgenden Gemach das ganze Marienleben al secco, wodurch diese Bilder der Zerstörung viel mehr anheim fielen. Zum großen Teil war die dünne Farbenschicht abgefallen oder hatte sich von der Mauer gelöst, so dass es monatelange mühevolle Arbeit erforderte, diese Bilder, ohne ihre Eigenart zu schädigen, wieder herzustellen. Auch das berühmte Porträt Alexanders VI. hatte gelitten und das Kinn war fast zerstört; jetzt hat man, ohne die oberen Teile des Gesichts zu berühren, unten die gelösten Farbenschichten wieder festgelegt. Die Wände unterhalb des Marmorfrieses in diesem Raum, wo Alexander VI. am Gründonnerstag die Fußwaschung vorzunehmen pflegte, waren besonders reich mit goldenen Arabesken, mit zierlichen Ornamenten und mit all den Insignien päpstlicher Herrschaft verziert und es scheint, dass der Papst in diesem Raum niemals wie in den übrigen Zimmern prächtige Arazzi aufhängen ließ. Alle diese Malereien hat man unter der Tünche hervorgesucht und wieder hergestellt, aber die modernen leuchtenden Goldfarben sind noch nicht harmonisch mit dem dunkelglühenden Golde an der Decke gestimmt. Der in den päpstlichen Ceremonienbüchern so oft genannte Saal der Päpste, wo man im Cinquecento fremde Fürsten zu bewirten pflegte und alle sieben Jahre die eigenartige Ceremonie der Segnung der wächsernen Agnus Dei vornahm, ist bis auf den Fußboden ebenfalls gesäubert und restaurirt. Hier wird man einige der päpstlichen Teppiche aufhängen und zugleich eine Waffensammlung unterbringen, unter der sich als wertvollstes Stück die Rüstung befinden soll, welche Julius II. in Bologna trug. Womit man die übrigen Räume füllen wird, scheint noch nicht festgestellt. Der Gedanke, hier einige Skulpturen aus den vatikanischen Grotten aufzustellen, wird wohl am Widerstande des Domkapitels von St. Peter scheitern. Das wäre auch vielleicht zuviel der Wünsche auf einmal erfüllt. Man wird sich zunächst der hochsinnigen Liberalität Leo's XIII. freuen, der diese einzigartigen Denkmäler der Geschichte und der Menschheit wiedergiebt und ihre Wiederherstellung aus dem Verfall in so verständnisvolle Hände wie die des Commendatore Seitz gelegt hat. Überdies bereitet Danesi eine Prachtpublikation vor, der ein kritischer Text beigegeben werden wird, und Anderson hat das ganze Appartamento Borgia in unzähligen Aufnahmen vor und nach der Restauration photographirt, deren Publikation teilweise allerdings erst kontraktmäßig nach Ablauf von zwei Jahren erfolgen darf.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste 1896. Heft 2 u. 3.

Adolf Menzel. Von Max Schmid.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 18.

Die internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896. I. Von Jaro Springer. — Die Ausstellungen in den Champs-Elysées und auf dem Champ-de-Mars. Von Otto Feld, Paris. — Die Frhr. v. Biel'sche Stiftung für Fresco-Malerei.

Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1896. Heft 2.

Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen. — Die Gemälde von Hans Holbein d. J. im Baseler Großratsaale. Von Heinr. Alfr. Schmid. — Studien zu Michelagniolo. (Schluss.) Von Carl Frey. — Piero de Cosimo. (Schluss.) Von Hermann Ulmann. — Der Kupferstecher E. S. und die Heimat seiner Kunst. Von Ludw. Kaemmerer.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 3.

Die alten Glasgemälde in der ehemaligen Burgkapelle, jetzigen Pfarrkirche zu Ehrenstein. Von H. Oidtmann. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. III. Von H. Schrörs.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Lief. 468.

Les salons de 1896. — Etudes d'iconographie française. — Une statuette de reine de la dynastie Bubastide au musée du Louvre, par M. Georges Bénédite. — La vache de Myron, par M. Pierre Pâris. — La renaissance italienne et son historien français (1. article), par M. P. Gauthier. — Le plat de Saint-Porchaire du Musée du Louvre, par M. E. Bonnaffé. — Un nouveau musée au Louvre, par M. A. de Champeaux.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Puttkammer & Mühlbrecht** in **Berlin** über *„Otto Mühlbrecht,* die Bücherliebhaberei am Ende des 19. Jahrh.“ bei.

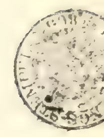
KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.



Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 30. 25. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 31) erscheint am 23. Juli.

KORRESPONDENZ.

Dresden, Juni 1896.

Durch die gelegentlich der zweiten internationalen Gartenbauausstellung am 2. Mai erfolgte Eröffnung der städtischen Ausstellungshalle ist die Möglichkeit gegeben, dass sich das künstlerische Leben und Treiben in Dresden breiter und voller entfalte, als es bisher bei dem Mangel an einem größeren Ausstellungsraum geschehen konnte. Deshalb hatte der Rat der Stadt recht, wenn er die Einwohner aufforderte, diesen für die Entwicklung der Stadt wichtigen Tag durch das Aufhissen von Flaggen- und Fahnenschmuck festlich zu begehen. Sind auch nicht alle Erwartungen, die man namentlich hinsichtlich des künstlerischen Schmuckes zu hegen berechtigt war, in Erfüllung gegangen, da Sparsamkeitsrücksichten dazu gezwungen hatten, den ursprünglichen, mit dem ersten Preise gekrönten Entwurf des Architekten *Hauschild* unausgeführt zu lassen, so erweist sich doch das nach wiederholten Umarbeitungen des Originalprojektes unter Leitung des Stadtbaurates *Bräter* und des Stadtbaumeisters *Möbius* in der kurzen Zeit von zwei Jahren vollendete Werk als ein im großen Maßstabe durchgeführter Hallenbau, der für Ausstellungszwecke aller Art und für Festversammlungen größeren Stiles wohl geeignet ist. Ein sofort ins Auge fallender Vorzug des neuen Dresdener Ausstellungsgebäudes ist die Übersichtlichkeit und Klarheit in der Gestaltung des Grundrisses. Vor der mächtigen, zu bedeutender Höhe anstrebenden Mittelhalle, die ihr Licht durch große nach Osten und Westen liegende Fenster erhält, ist ein langgestreckter Frontbau vorgelagert, dessen Schauseite der Stübelallee zugekehrt ist. Ihm entspricht ein am hinteren Ende der Haupthalle emporstrebender Flügelbau, dessen Fassade nach dem großen Garten zu liegt. Zwei mächtige Kuppeln an der Vorder- und Rückseite der Haupthalle, die sich über einem thurmartigen Aufbau erheben, geben ihr einen dominirenden Abschluß nach oben, während vier weitere, gleichfalls thurmartige Eckbauten dazu dienen, die Silhouette des Ganzen malerisch abzurunden. Am großartigsten wirkt die Portalhalle über dem Haupteingang von der Stübelallee, die bis jetzt nur weiß getüncht ist, künftighin aber durch Malerhände entsprechend ausgeschmückt werden wird. Die nach Norden zu liegende Längshalle erhält ihr Licht nicht nur durch mächtige Rundbogenfenster von Norden und Süden, sondern ist auch in der Mitte der Decke mit Oberlicht versehen, so dass die in ihr herrschende Lichtfülle fast zu groß erscheint, während die Haupthalle in der Mitte des Baues unseres Erachtens noch mehr Licht vertragen könnte. Jedenfalls hat man bei der Planung des Gebäudes nicht daran gedacht, dass es gelegentlich auch für die Zwecke einer Bilderausstellung in Anspruch genommen werden könnte. Um es für diesen Zweck benutzbar zu machen, bedarf es erst einer Menge kostspieliger Einbauten, die *Wallot* im Hinblick auf die für das Jahr 1897 in Aussicht genommene Dresdener internationale Kunstausstellung auf 150 000 Mark berechnet hat. Leider besitzt man auch heute noch keine Gewissheit darüber, inwieweit sich der Raum für musikalische Zwecke eignet. Bei der von der Dresdener Liedertafel am 4. Mai in der Haupthalle veranstalteten Musikaufführung und bei einem zweiten Konzertversuch war die Akustik ganz ungenügend. Doch muss man abwarten, ob die Wirkung nicht wesentlich besser werden wird, wenn erst die Halle gedielt sein wird.

Für die Zwecke einer Gartenbauausstellung jedoch ließen sich kaum geeignetere Räumlichkeiten denken, als

sie das neue Ausstellungsgebäude bot, das auf diese Weise die würdigste Weihe durch die Kinder des Frühlings erhalten hat. Wir dürfen annehmen, dass auch die Ende Juni zu eröffnende Ausstellung für das sächsische Handwerk und Kunstgewerbe vorteilhaft dort untergebracht werden kann. Hoffentlich lässt man bei ihrer Einrichtung in höherem Maße künstlerische Gesichtspunkte walten, als dies bei der Gartenbauausstellung der Fall war. Denn so prächtig die einzelnen in ihr vorgeführten Blumen und Pflanzen waren, so schöne Exemplare der seltensten Art man zu sehen bekam, so wenig konnte das Gesamtarrangement befriedigen. Litt dieses doch auffallend durch die Einförmigkeit der Inscenirung, für die nicht nur in dem eigentlichen Ausstellungsgebäude, sondern auch in den meisten übrigen Hallen meist ein und dasselbe Schema gewählt worden war. Eine wahrhaft erfreuliche Ausnahme machte nur die in jeder Hinsicht großartige Sammelausstellung aller erdenklichen Arten von Rhododendron, die von der *Seidel*'schen Gärtnerei in Striesen bei Dresden arrangirt war. Hier war die ganze linke Seite der Fronthalle an der Stübelallee in einen sanft ansteigenden Garten verwandelt, durch den ein anmutig sich krümmender Weg in die Höhe führte und ein leise plätschernder Bach herabrann. Auf diese Weise kam Leben und Bewegung in das Ganze, und das Auge konnte sich, ohne durch die Massenhaftigkeit ermüdet zu werden, an der Pracht und Schönheit der einzelnen Exemplare in Ruhe erfreuen. Am Ende der Halle gab es eine Überraschung für das Publikum, da man, auf der Höhe angelangt, auf ein Zelt stieß, aus dem man auf ein von dem Hoftheatermaler *Rieck* gemaltes Diorama blickte, das eine partielle Ansicht des Schlosses Sibyllenort bei Breslau gewährte und von den Massen, die sich in der Ausstellung drängten, unaufhörlich belagert wurde.

Sonst war die Kunst in dieser Blumenausstellung wenig zu ihrem Rechte gekommen, und wir erinnern uns, vor Jahren im Glaspalast zu München eine Blumenausstellung gesehen zu haben, die sich in Bezug auf Reichhaltigkeit, Umfang und Bedeutung der Ausstellungsobjekte nicht entfernt mit der letzten Dresdener Gartenbauausstellung messen konnte, bei der aber in Bezug auf das Arrangement an jeder Stelle zu merken war, dass ein feiner künstlerischer Geschmack dabei maßgebend gewesen war.

Dresden ist eben, obwohl die Lokalpatrioten so oft das Gegenteil behaupten, noch weit entfernt davon, eine Stadt zu sein, in der die Kunst wirklich in allen Schichten der Bevölkerung Wurzel getrieben hätte. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß man für die Ankündigung der Gartenbauausstellung ein so langweiliges, in seinen Motiven abgedroschenes Plakat gewählt hätte, wie dies thatsächlich der Fall war? Dies ist um so mehr zu verwundern, als gleichzeitig im Kupferstichkabinett eine Ausstellung künstlerischer Plakate zu sehen war, in der der neu ernannte Direktor desselben, Prof. *Lehrs*, eine ungemein reichhaltige und instruktive Auswahl der besten Muster französischer, englischer, amerikanischer und niederländischer Ankündigungen vereinigt hatte. Da zeigte sich allerdings, wie sehr wir Deutschen in vieler Hinsicht noch von dem Auslande zu lernen haben, denn wer überhaupt Augen zu sehen hat und ruhig zu urteilen vermag, der musste bekennen, dass Affichen, wie sie von *Jules Chéret* oder von seinen Schülern *Lucien Lefèvre*, *George de Feuve*, *Eugène Grasset* und anderen französischen Künstlern oder von den Engländern *Dudley Hardy* und *Maurice Greiffenhagen* herrühren, selbst die besten deutschen Arbeiten von *Otto Greiner*, *Franz Stuck*, *Nicolaus Gysis* und *Rudolph Seitz* nicht nur an Wirksamkeit, sondern auch an Stilgefühl und namentlich durch die Vollendung in der Druckausführung weit übertreffen. Da die Leser dieser Zeitschrift erst unlängst durch den Artikel von *P. Jessen* auf die Bedeutung des Plakates für die moderne Kunst hingewiesen worden sind, müssen wir es uns versagen, hier noch einmal auf diesen Punkt näher einzugehen, doch wollen wir nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass *Lehrs* für die Ausstellung im Dresdener Kupferstichkabinet einen bei Wilhelm Hoffmann in Dresden gedruckten, geschmackvoll ausgestatteten Katalog hat erscheinen lassen, dem er eine lehrreiche Einleitung über die Geschichte des modernen Plakates vorangeschickt hat. Als eine schätzenswerte Frucht dieser Bemühungen, durch fremde Vorbilder den einheimischen Talenten die richtigen Wege zu zeigen, möchten wir aber wenigstens auf den preisgekrönten Entwurf des Dresdener Malers *Otto Fischer* hinweisen, den dieser zur Ankündigung der mit der kommenden Dresdener Gewerbe-Ausstellung verbundenen „Alten Stadt" hergestellt hat. Denn obwohl in der Linienführung nicht scharf genug — das Wasser hebt sich nicht deutlich genug von den Uferrändern ab — ist dieses mit drei Platten in Blau Rot und Gelb hergestellte Plakat doch eines der wirksamsten, die bisher von deutschen Künstlern ersonnen worden sind. *Fischer* fällt es nicht ein, wie die Franzosen durch mehr oder minder frivole Pikanterieen reizen zu wollen, vielmehr soll seine junge, blonde Frau in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts, welche den Beschauer einzuladen scheint, sich der über die Brücke in die alte Stadt drängenden Menge anzuschließen, in sinniger Weise darauf hindeuten, dass dort als Seitenstück zu der in der Hauptausstellung vereinigten Sammlung von Erzeugnissen unserer Zeit der Versuch gemacht wird, durch trefflich gewählte Proben zur Anschauung zu bringen, unter welchen Verhältnissen unsere Vorfahren gelebt haben, und wie reichlich ihr Dasein von der Kunst durchtränkt war.

In diesem Punkte steht die Gegenwart trotz der eifrigsten Bemühung von seiten einer kleinen Minderheit noch immer hinter der Vergangenheit zurück, und wenn

Lehrs in der Einleitung zu seinem oben erwähnten Verzeichnis unser Jahrhundert als das „der Kunstentwöhnung“ bezeichnet, so gehört gerade Dresden zu denjenigen Städten, in denen diese Kunstentwöhnung weit um sich gegriffen hat. Das hiesige gebildete Publikum, das so reges Interesse an der Musik und dem Theater nimmt, kümmert sich nur zum geringsten Teil um die modernen Erscheinungen der bildenden Kunst. In Folge dieser Gleichgiltigkeit hat sich der Inhaber des *Lichtenbergischen* Kunstsalons, Herr *Ferdinand Morawe*, genötigt gesehen, seine regelmäßigen Ausstellungen aufzugeben und sich auf die Weiterführung seiner Kunsthandlung zu beschränken. Diese Geschäftsaufgabe bedeutet einen beklagenswerten Verlust für die Dresdener Kunstfreunde, da uns wenigstens einzelne Ausstellungen in dem genannten Salon, die allerdings von sehr verschiedener Bedeutung waren, die Bekanntschaft mit den besten Erscheinungen der Gegenwart vermittelten. Wir erinnern nur an die Ausstellung der Werke *Klinger's* und an das erste gemeinsame Auftreten der Dresdener Secessionisten, das leider noch nicht wiederholt worden ist.

Um so mehr Anerkennung verdient das Verhalten unserer anderen Kunsthandlung, der von *Ernst Arnold* (*Adolf Gutbier*), die mit ungewöhnlicher Energie den Kampf gegen die Teilnahmslosigkeit der Dresdener weiterführt und hierin rühmlich von der Dresdener Presse unterstützt wird. Sie hat in jüngster Zeit sogar einen entschiedenen Erfolg zu verzeichnen, der sie hoffentlich in ihrem Bestreben bestärken wird, da die von ihr im April und Mai veranstaltete „Internationale Porträt-Ausstellung“ reichlicher als alle anderen früheren Ausstellungen besucht worden ist. Es war aber auch eine Freude, sich in dieser ungemein geschickt und geschmackvoll arrangirten Ausstellung zu bewegen, und an den hier vereinigten Proben der besten modernen Meister zu ersehen, wie hoch gerade die Bildniskunst in unserer Zeit entwickelt ist. Nach unserem Dafürhalten hat auch diese Zusammenstellung aufs neue wieder bewiesen, dass auf diesem Gebiete die Engländer obenan stehen. Denn, obwohl die ersten Meister der Porträtmalerei in England, die *Ouless*, *Richmond*, *Watts* und *Whistler* in der Ausstellung fehlten, so ließen doch die Bilder *George Sauter's* und *E. A. Walton's* aus London erkennen, mit welcher ruhigen Sicherheit in England das Bildnis behandelt wird, und wie die dortigen Maler sich glücklich von jedem Streben nach Effekt und Aufsehen fern halten, um nur durch die Vollendung in der Durchführung und durch eingehende, niemals peinliche Charakteristik zu wirken. Das gilt vor allem von *Sauter's* Porträt des Prinzen Troubetzkoi im Sportkostüm, das uns wegen seiner Frische, Kraft und Gesundheit entzückte, aber auch *Walton's* Porträt von Mrs. E. A. Walton war eine Leistung ersten Ranges. Unter den französischen Porträts interessirte uns das Selbstbildnis *Eugène Carrière's* am meisten. Man sah bei ihm nur den Kopf direkt von vorn und stutzte zunächst über den einfarbigen, etwas verschwommenen braunen Ton. Wenn man aber das Bild näher betrachtete, so fesselte der lebhafte Ausdruck in den dunkeln Augen, die den Beschauer scharf zu fixiren scheinen, und erkannte den originellen, auf sein Ziel energisch ausgehenden Künstler, der ähnliche Wirkungen auch in seinem mit Steindruck hergestellten Bildnis von *Alphonse Daudet* und in einem Frauenkopf erreicht hat. Eine entschiedene Meisterleistung durften wir weiter in *Erik Werenskiold's* Porträt *Henrik Ibsen's* erkennen. Der kalte, helle Hintergrund, die dünne Farbe und die scharfe Zeichnung, die jeden Zug des Gesichtes genau erkennen ließ, ergaben zusammen einen so charakteristischen Gesamteindruck des grübelnden Menschenbeobachters, dass wir *Werenskiold's* Bildnis weit höher schätzen, als das von vielen Ausstellungen her bekannte Bild eines anderen Landsmannes *Ibsen's*, des in München ausgebildeten *Smith's*. Unter den holländischen Arbeiten verdienen die interessanten durch Steindruck vervielfältigten Charakterköpfe *Jan Veth's* aus Bussum in Holland hervorgehoben zu werden, während *Jan Leempoels'* Doppelbildnis: „Mein Bruder und ich“ bei aller Lebendigkeit unter einer gewissen Härte der Farbengebung, die zu wenig diskret wirkt, leidet. An der Spitze der deutschen Porträtmaler stand wiederum unbedingt *Franz von Lenbach*. Seine Vorzüge und Schwächen sind so bekannt, dass es Raumvergeudung wäre, wollten wir diese bekannten Dinge hier noch einmal wiederholen. Wir begnügen uns daher darauf hinzuweisen, dass er diesmal in dem lebensgroßen, noch wenig bekannten Porträt des Baron *Heldorf* ein Werk geschaffen hat, das in seiner brillanten Durchführung aller Teile, d. h. in diesem Falle auch der Figur und der Kleidung, mit den frischesten englischen Porträts rivalisiren kann. Es will viel sagen, wenn wir sofort nach dieser Meisterleistung *Lenbach's* der verschiedenen Porträts des Dresdener Malers *Karl Bantzer*, der soeben erst zum Professor an der Dresdener Akademie ernannt worden ist, gedenken können. Wer aber unbefangenen Auges die Menge der vorhandenen Bildnisse geprüft hat, wird unschwer erkannt haben, dass Dresden in *Bantzer* einen Porträtisten besitzt, auf den es stolz sein darf. Vor allem entzückte uns sein schon im Jahre 1887 entstandenes und bereits auf der ersten Dresdener Aquarellausstellung vorgeführtes Porträt seines Freundes, des Landschaftsmalers *Ritter*, aufs neue, da es in der That in Bezug auf Natürlichkeit der Haltung, Ungesuchtheit und Ähnlichkeit den höchsten Ansprüchen genügt. Aber auch die übrigen Bildnisse *Bantzer's*, das seiner Mutter, des Malers *Robert Sterl*, und das einer jüngeren Dame in vornehmer Toilette, vermochten sich in der gewählten Umgebung wohl zu halten und ließen gleichzeitig die Vielseitigkeit und Routine des Malers erkennen, der jedes seiner Modelle in der für sie am meisten charak-

teristischen Auffassung darzustellen versteht. Unter den übrigen deutschen Bildnissen erwähnen wir nur noch das Doppelbildnis des Frankfurter Malers *Wilhelm Steinhausen* und seiner Frau, weil es, wenn auch in technischer Beziehung keineswegs hervorragend, durch seine Innigkeit und anspruchslose Schlichtheit weit mehr anzieht, als die zum Teil brillant gemalten Paradestücke so mancher heutzutage berühmt gewordenen Modegrößen. Zu diesen wird niemand den in Loschwitz bei Dresden lebenden und namentlich als Illustrator ausgezeichneten Maler *Hermann Vogel* aus Plauen i. V. zählen wollen, dessen hauptsächlichste Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt in einer Sammelausstellung des Sächsischen Kunstvereins unlängst dem Publikum vorgeführt wurden. Dazu hält sich *Vogel* viel zu fern von allem, was man als Modeströmung bezeichnen kann, und doch ist er als einer der berufensten Fortsetzer *Ludwig Richter's* zu begrüßen und sogar höher zu stellen als *Pletsch* oder *Mohn,* weil er vielseitiger und selbständiger als diese ist. Seine besten Leistungen hat er im Auftrage der Münchener Verlagsfirma *Braun & Schneider* vollbracht, für die er nicht nur eine lange Reihe von Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“ lieferte, sondern auch die Illustrationen zu einer Prachtausgabe von *Grimm's* Kinder- und Hausmärchen entwarf. Sie stellen bisher den Höhepunkt seiner Kunst dar und verbinden eine seltene Innigkeit und Tiefe des Gemütes mit einem gesunden Humor, Eigenschaften, die namentlich in seinen romantischen Schilderungen der Poesie des deutschen Waldes und in seiner Vorliebe für Scenen aus dem Leben und Treiben der Tiere hervortreten. Gleichzeitig mit der *Vogel*-Ausstellung wurden im Sächsichen Kunstverein eine Anzahl Bilder von Mitgliedern der Gesellschaft deutscher Aquarellisten aufgehangen. Aber die Erwartungen, die man auf dieses Unternehmen setzen konnte, blieben unerfüllt, da sich in diesen Aquarellen keinerlei Fortschritt in dem Schaffen ihrer Urheber zeigte, wenn man auch zugeben musste, dass die Mitglieder dieser Vereinigung sämtlich nach der Seite der Technik hin Meister der modernen Aquarelle sind. Dies gilt außer von *Skarbina, Hans Herrmann* und *Hans von Bartels* namentlich von *Ludwig Dettmann,* dessen „rote Wolken“ ein äußerst wirksames Dekorationsstück darstellten.

Als solches, aber nicht als ein Werk von dauernder Monumentalwirkung möchten wir auch den vor kurzem enthüllten *Wettin-Obelisken* bezeichnen, der die Erinnerung an die festlichen Tage des Wettin-Jubiläums im Juni 1889 festhalten soll. Es ist eine Wiederholung der beiden Obelisken, die sich in dem genannten Jahre als Schmuckstücke auf dem Platz vor dem kgl. Schlosse erhoben, aber insofern verändert, als die beiden von *Johannes Schilling* modellirten Kolossalfiguren der Vergangenheit und Gegenwart nicht vor zwei Obelisken wie damals, sondern an der Vorder- und Rückseite eines einzigen Obelisken Platz gefunden haben. Man wird diese beiden weiblichen Gestalten unbedingt für die besten Leistungen *Schilling's* aus neuerer Zeit erklären dürfen, da sie Leben und Bewegung besitzen und sich, ohne gerade realistisch zu sein, doch im Allgemeinen fern halten von der faden Linienschönheit hergebrachter Allegorieen; man wird auch in der Wahl des Aufstellungsplatzes in dem Dreieck vor dem Palais am Taschenberg den kundigen Blick des erfahrenen Architekten bereitwillig anerkennen, aber man wird immer wieder beim Beschauen dieses Obelisken die Frage aufwerfen, ob es gut gethan war, den steifen Trophäen- und Waffenschmuck zwischen dem granitenen Sockel und dem eigentlichen Obelisken, der bei einer vorübergehenden Dekoration unangefochten bleiben mochte, für die Dauer beizubehalten und auf diese Weise immer wieder daran zu erinnern, dass das Denkmal ursprünglich nur für einen vorübergehenden Zweck bestimmt war. Unseres Erachtens hätte diese Wiederholung unterbleiben müssen oder wäre durch einen freieren und originelleren Einfall zu ersetzen gewesen. Immerhin wird auch so, wie das Denkmal sich heute darstellt, der Name seiner Urheber, der Architekten *Schilling* und *Gräbner,* von denen schon der erste Entwurf herrührte, mit Auszeichnung genannt werden dürfen, da sie durch den Wettin-Obelisken den Beweis geliefert haben, dass sie nicht nur auf ihrem speciellen Gebiet der Baukunst zu den hoffnungsvollsten jüngeren Dresdener Künstlern zählen, sondern auch dekorativen Aufgaben gewachsen sind. *H. A. LIER.*

DIE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN BERLIN.

II.

Seit dem Erscheinen unseres ersten Berichtes hat der Ehrensaal, gegen den sich unsere Kritik richten musste, eine wesentlich vorteilhaftere Physiognomie durch Einreihung eines genial erdachten, von hohem poetischen Schwunge getragenen Monumentalgemäldes von *Otto Knille* erhalten, das den Dreibund als „Friedensbund“ verherrlicht. Es ist keine trockene Allegorie, kein gemalter Leitartikel voll politischer Spitzen, auch keine Vereinsrede voll geschwollener Phrasen, die von wohlfeilem Patriotismus trieft. Von einer so edlen Künstlernatur wie Otto Knille ist dergleichen nicht zu befürchten. Es war ihm offenbar Herzensbedürfnis, mit voller Überzeugung und mit dem vollen Aufgebot seiner nicht geringen künstlerischen Kraft sein Glaubensbekenntnis dahin abzulegen, dass die drei verbündeten Mächte uns allein die Gewähr bieten, dass sie dem Ansturm der finsteren dämonischen Gewalten, die an den Grundvesten aller Ordnung und Gesittung rütteln, mit ruhiger Kraft begegnen werden. Auf hoch ragendem Felsen thronen die drei vornehmen, stolzen Frauengestalten, die weniger durch Attribute, als durch Haltung, Bewegung und den Rassentypus, den jede vertritt, charakte-

risirt werden. Deutschland hat sich erhoben, und ob seiner festen, majestätischen Haltung stürzen die wilden, nackten Gestalten, die aus der Tiefe emporgestiegen sind und schon das Plateau des Felsens zu erklimmen drohen, wieder in die Finsternis zurück, der sie entsprossen waren. Aus dem Knäuel dieser riesenhaften Gestalten, die an den Rubens'schen Höllensturz erinnern, tritt besonders ein rothaariges junges Weib hervor, anscheinend das Sinnbild des Anarchismus, das die kräftigen Arme seiner Genossen vergebens in die Höhe zu heben versuchen. Hinter den drei thronenden Lichtgestalten klettern Genien an Masten empor, vermutlich um die Banner des Friedens zu hissen. Seit der Vollendung seiner historischen Friesbilder für das Treppenhaus der Universitätsbibliothek ist Knille nur mit unbedeutenden Kleinigkeiten in die Öffentlichkeit getreten. Um so freudiger wirkt die Überraschung, die er uns mit diesem Gemälde bereitet hat, das, ein Werk von genialem Wurf, einen neuen Aufschwung seiner auf die höchsten und edelsten Ziele gerichteten Kunst und seiner ungewöhnlichen koloristischen Kraft bezeichnet.

Wer im übrigen den guten Willen hat, zu suchen und mit unbefangenen Augen zu sehen, der wird namentlich auch in den Berliner Sälen, gegen die sich der Groll einer gewissen, durch das gewaltige Aufblühen Berlins er- und verbitterten Kritik am meisten richtet, genug Bilder finden, die, aneinander gereiht und mit richtigem Geschick und Raffinement in Scene gesetzt, es mit den meisten Eliteausstellungen der Fremden aufnehmen könnten, ganz gewiss mit denen der Briten und Franzosen. Dass die englischen Künstler mit so gründlicher Verachtung auf den Kontinent herabblicken, dass sie das Mittelmäßigste und Unbedeutendste — für uns Deutsche wenigstens — als gerade gut genug erachten, ist längst bekannt. Nur einmal ist es — Dank der persönlichen Vermittlung der damaligen Kronprinzessin, jetzigen Kaiserin Friedrich — gelungen, eine wirkliche Eliteausstellung englischer Malerei für Berlin zu gewinnen — seit 1886 wurde jede folgende immer schwächer. Dass aber auch die Franzosen trotz der glänzenden Geschäfte, die sie im vorigen Jahre gemacht haben, in diesem so wenig Wert auf eine würdige Vertretung gelegt haben, scheint uns doch ein bedenkliches Zeichen dafür zu sein, dass der Hass gegen uns selbst den bei den Franzosen stark entwickelten Geschäftstrieb überwindet.

Bei der Durchmusterung der Berliner Säle wollen wir ganz von den Landschaften und Marinen absehen, obwohl gerade sie — wir nennen nur die Namen *Ernst Körner, Konrad Lessing, Felix Possart, Paul Vorgang, Franz Hoffmann-Fallersleben, P. Flickel, C. Rathjen* — besonders glänzend vertreten sind. Es ist der alte Ruhm der Berliner Schule, und wenn es ihr ihre geschworenen Gegner beständig zum Vorwurf machen, dass die Berliner Landschaftsmaler in zäher Pedanterie immer noch an ihren alten Idealen festhalten und den Sprung in die trüben Fluten des Naturalismus und Impressionismus nicht mitmachen wollen, so können jene Schmähsüchtigen den Berlinern wenigstens den einen Vorzug nicht abstreiten, dass sie an Vielseitigkeit der Motive, an Reiselust und Forschungsdrang die Landschaftsmaler aller übrigen Nationen weit übertreffen. Von den Landschaften und Marinen wollen wir also absehen. Gilt es denn aber gar nichts mehr, wenn ein Mann wie *Ludwig Knaus* mit einem erst in diesem Jahre vollendeten, figurenreichen Genrebilde auftritt, das uns an einem warmen Sommerabend einen Blick in die alte Frankfurter Judengasse thun lässt? Hier lebt und webt wieder der alte Knaus mit seinem prächtigen Humor, mit seiner liebe- und gemütvollen Charakteristik, die uns das innerste Wesen eines jeden Individuums enthüllt und es aus der Masse heraushebt, und noch dazu mit allen koloristischen Feinheiten und Reizen, mit dem goldigen Licht und dem warmen Helldunkel, das alle Gestalten umspielt. Das Verständnis dafür, dass in solchen Bildern unsere nationale Kunst wurzelt, scheint in der jüngeren Generation der Künstler und Kritiker immer mehr verloren zu gehen. Desto lauter preist man riesige, keck, flott, wir möchten beinahe sagen, frech hingeschmierte Illustrationen aus dem Pariser Leben, wie z. B. den Allerseelentag auf einem Pariser Friedhof von *F. Skarbina* und den noch schlimmeren Blumenkorso in Paris von *Friedrich Stahl,* dem früheren Zeichner der „Fliegenden Blätter“, der jetzt das alte Handwerk in Öl auf Leinwand, leider in sehr vergrößertem Maßstabe, fortsetzt. Beide Künstler haben es glücklich soweit gebracht, ihre Nationalität von Grund aus zu vernichten, und so sind aus erträglichen deutschen Malern schlechte französische geworden, die, wenn sie sich überhaupt noch halten wollen, nunmehr gezwungen sind, den ganzen Pariser Hexensabbath mitzumachen. Als der dritte der neuen Götter wird immer noch *Ludwig von Hofmann* in allen Zungen gepriesen. Selbst Kunstgelehrte, die sonst Anspruch auf ernsthafte Behandlung haben, sind in den Chorus eingefallen und haben von dem Künstler eine Wiederbelebung des italienischen Quattrocentostils im modernen Geiste erwartet. Wenn sie noch nicht enttäuscht worden sind, wird vielleicht die große „Idylle“, die dieser „Neuidealist“ in Berlin ausgestellt hat, dazu helfen: wieder ein unbeschreiblich stumpfsinniges, junges Menschenpaar — er ganz, sie halbnackt — in einer Landschaft, in der sich die grellsten Farbendissonanzen zu einem wahrhaft schauerlichen Konzert vereinigen! Aber wenn auch die Verehrer des Quattrocento wiederum stumm vor Entzücken bleiben und ihrem Propheten weitere Heeresfolge leisten wollten, so bleibt immer noch die Frage unbeantwortet: wird unserer nationalen Kunst durch solche Nachahmungen geholfen? Lernen wollen und sollen unsere Künstler von den Fremden; aber erst die Überwindung des Fremdländischen macht aus den Schülern wieder Meister.

Wir haben ein solches Beispiel in dem Berliner *Hugo Vogel*, der nach seinen Anfängen in der Düsseldorfer Schule sich eine Zeit lang so willig den französischen Einflüssen hingab, dass man für seine Zukunft fürchten musste. Jetzt scheint er sich völlig frei gemacht und seine Individualität wiedergefunden zu haben. Sein Farbenauftrag, der früher etwas zähe und fest war, ist einer völlig flüssigen Behandlung gewichen, seine starke Lichtfreudigkeit, die sich bisweilen zu thörichten Experimenten verstiegen hatte, ist auf ein vernünftiges Maß beschränkt worden. Das zeigt sich sowohl in dem Bildnis einer auf einem Empirestuhl sitzenden Dame in mattlilafarbenem Kleide, die sich trotz der zarten Farbenverbindungen vollkommen körperlich von dem durch einen ebenfalls mattfarbigen Gobelin gebildeten Hintergrund abhebt, als auch in dem köstlichen Sommeridyll „Mutter und Kind in der Laube", einem Meisterwerk der Freilicht- oder, was mehr sagen will, der Sonnenlichtmalerei, das in dieser ganzen internationalen Ausstellung trotz aller echten und falschen Madonnenbilder nicht seines Gleichen findet.

Da wir mit der Genremalerei begonnen haben, wollen wir nur noch zwei Proben Berliner Kunst über die Masse tüchtigen Mittelguts emporheben. Die eine ist das Winterbild „Unsere Sieger an der Loire" von *Karl Röchling:* die Begegnung von marschirenden bayerischen Soldaten auf einer tief beschneiten Chaussee mit preußischen Kameraden, die den Tapferen nichts reichen können, um ihre offenbare Not an Kleidern und jeglicher Nahrung zu lindern. Es ist ein Meisterwerk der Landschafts- und Genremalerei zugleich, eines von den Bildern, die einen Platz in dem Ehrensaal durch künstlerische Qualitäten verdient hätten. Das andere Bild ist eine Straßenscene aus Damaskus, Stempelschneider, die auf einer Gasse nach orientalischer Sitte ihr Gewerbe betreiben, von *Max Rabes*. Seit dem Tode von Gentz war das orientalische Genre in Berlin fast ausgestorben, etwa wie in Wien nach dem Tode von Leopold C. Müller. Wie dieser aber in *Charles Wilda*, dem wir in der österreichischen Abteilung begegnen, einen tüchtigen, schon jetzt beinahe ebenbürtigen Nachfolger gefunden hat, so hat auch Rabes in der Kraft des Kolorits Gentz erreicht, ihn an Energie und Tiefe der Charakteristik aber bereits übertroffen. Bei solchem Nachwuchs wird die Berliner Malerei noch ein weites Feld vor sich haben, bis sie zu der ihr von vielen Seiten prophezeiten Mumifizierung gelangt sein wird. Vielleicht wird sie sich auf Grund eines bekannten Naturgesetzes noch länger frisch und grün erhalten, als ihre Feinde, die zumeist nur von der Nachahmung des Fremdländischen leben. *ADOLF ROSENBERG.*

BÜCHERSCHAU.

* Die Firma *Fr. Hanfstaengl* in München tritt soeben mit zwei neuen Publikationen zur Kunstgeschichte hervor, welche durch Gediegenheit des Inhalts und durch glänzende Ausstattung das allgemeinste Interesse beanspruchen dürfen. Das eine Werk schließt sich in Format und Ausstattung der Lücke'schen Publikation über die Dresdener Galerie an und giebt uns eine Auswahl der Meisterwerke aus der Londoner Nationalgalerie in vorzüglichen Heliogravuren, mit Text von *Charles L. Eastlake*, der ebenfalls heliotypisch illustrirt ist. Die zweite Publikation, in Großfolio, behandelt die alten Handzeichnungen des Dresdener Kabinetts, und rührt von *K. Woermann*, dem dortigen Galeriedirektor her, dessen kritischer Text zu den in vorzüglichem Lichtdruck ausgeführten Tafeln durch eine besonders dankenswerte Einleitung in die Handzeichnungen-Kunde eingeleitet wird. Von beiden Werken liegen bisher je eine Lieferung vor. Wir kommen später darauf eingehender zurück.

NEKROLOGE.

*** *Der Genremaler Fritz Sonderland*, ein Schüler von F. Hiddemann, ist am 13. Juni im Alter von 60 Jahren in Düsseldorf gestorben.

*** *Der Landschaftsmaler Heinrich Hoffmann*, ein Schüler von Jacob Becker in Frankfurt, dessen Specialität die Wald- und Alpenlandschaft und das Architekturstück nach Motiven aus dem Taunus und aus dem alten Frankfurt war, ist am 10. Juni im Alter von 81 Jahren in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Henry Thode*, außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

*** Dr. *Jaroslaw Springer*, Direktorialassistent am kgl. Kupferstichkabinet in Berlin, hat den Professortitel erhalten.

*** Dr. *Otto Puchstein*, Privatdozent der klassischen Archäologie an der Universität Berlin, ist als ordentlicher Professor nach Freiburg i. B. berufen worden.

x.— Dr. *Richard Graul* ist zum Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig gewählt worden.

*** *Aus Anlass der Einweihung des Kyffhäuserdenkmals*, die am 18. Juni in Gegenwart des Kaisers und vieler deutscher Fürsten stattgefunden hat, haben folgende beteiligte Künstler Auszeichnungen erhalten: der Architekt *Bruno Schmitz*, der Schöpfer des Turmes und der ganzen Bauanlage, und der Bildhauer *N. Geiger*, der Schöpfer der Barbarossafigur, den roten Adlerorden IV. Klasse, der Bildhauer *E. Hundrieser*, der Schöpfer des Reiterstandbildes Kaiser Wilhelm I., den Kronenorden III. Klasse und der Bildhauer *Vogel* in Charlottenburg, der die dekorativen Arbeiten ausgeführt hat, den roten Adlerorden IV. Klasse.

DENKMÄLER.

*** *Die einheitliche Organisation der Denkmalpflege in Preußen*, die von der Regierung angeregt worden ist, ist nunmehr, wie amtlich bekannt gemacht wird, von sämtlichen Provinzial-Verbänden angenommen und in allen Teilen der preußischen Monarchie, mit Ausnahme des Regierungsbezirks Wiesbaden, durchgeführt worden. Es sind Provinzial- bezw Bezirks-Kommissionen zur Erforschung und zum Schutze der

Denkmäler gebildet worden, denen der betreffende Oberpräsident und zumeist der Landesdirektor, Delegirte des Kreisausschusses, des Konsistoriums, der bischöflichen Organe, sowie Mitglieder der größeren Geschichts- und Altertumsvereine angehören, und welchen als sachverständiger Beirat und zugleich als staatlicher Delegirter der Provinzial- bezw. Bezirks-Konservator zur Seite steht. Letzterer fungirt, ebenso wie die Mitglieder der Denkmäler-Kommission, im Ehrenamt. Zu Provinzial- bezw. Bezirks-Konservatoren sind ernannt: für die Provinz Ostpreußen der Architekt Adolf Bötticher zu Königsberg i. Pr., für die Provinz Westpreußen der Landesbauinspektor Heise in Danzig, für die Provinz Brandenburg der Landesbaurat, Geheime Baurat Bluth in Berlin, für die Provinz Pommern der Gymnasialdirektor, Professor Lemcke in Stettin, für die Provinz Posen der Landesbibliothekar und Direktor des Provinzial-Museums Dr. Schwartz in Posen, für die Provinz Schlesien der Landesbauinspektor Lutsch in Breslau, für die Provinz Sachsen der Archivassistent Dr. Theuner in Magdeburg, für die Provinz Schleswig-Holstein der Gymnasial-Oberlehrer, Professor Dr. Haupt in Schleswig, für die Provinz Hannover der Direktor des Provinzial-Museums Dr. Reimers in Hannover, für die Provinz Westfalen der Provinzial-Bauinspektor Ludorff in Münster, für den Regierungsbezirk Kassel Dr. Bickell in Marburg, für die Rheinprovinz der Privatdozent Dr. phil. Paul Clemen in Bonn, für die Hohenzollernschen Lande der Architekt Wilhelm Friedrich Lauer in Sigmaringen. Da die Genannten für ihren Amtsbezirk in jeder Hinsicht den Konservator der Kunstdenkmäler in Berlin vertreten, so sind an sie auch alle bezüglichen Anzeigen und Anträge zu richten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. — Wie alljährlich hat der *„Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen“* zum Zweck der an seine Mitglieder zu verlosenden Gemäldeankäufe seine Pfingstausstellung veranstaltet. Diese Ausstellung, deren Aufgabe es nicht ist, die repräsentativen Leistungen Düsseldorfs zu vereinigen, sondern dem Künstler klingenden Lohn einzubringen, ist eine ebenso notwendige wie erfreuliche Einrichtung, obgleich den Besuchern an Kunstgenuss nicht viel geboten wird; erfreulicher wäre es freilich noch, wenn man mit dem Zweck des Nützlichen das Schöne insofern mehr verbände, indem man mehr wirkliche Kunstwerke ankaufte, oder wenigstens Bilder, die sich redlich bemühten, es sein zu wollen. Doch damit würde die Mehrzahl der Maler vielleicht ebensowenig einverstanden sein wie das Publikum, dem die event. Bilder zufallen. Auf die einzelnen Werke einzugehen, kann nicht im Rahmen dieses Referats liegen; nichts aus der Reihe Ragendes findet sich hier, die gemalten Witze und Anekdoten, die licht- und luftlosen Landschaften nehmen noch immer den breiteren Raum ein. Selbst die Secession, die hier friedlich Arm in Arm mit der Genossenschaft geht, ist spärlich vertreten, jeder hat eben seine besten Sachen auswärts, auf den Internationalen. — Weit pfingstlicher, weit frühlingsheller und lebenskräftiger sieht es im *Schulte'schen Kunstsalon* aus, der stets um diese Jahreszeit, wenn in den übrigen Kunstcentren die Internationalen blühen (wozu Düsseldorf sich immer noch nicht aufschwingen kann, während in dem kleinen Kunstländchen Belgien 5—6 Städte eine solche veranstalten), seinem Publikum etwas Besonderes zu bieten bemüht ist. Von Ausländern sehen wir da *Munkacsy* und *Vollon.* Ersterer mit seinem „Verbrecher“, jedenfalls einer Studie zu seinem ersten berühmten Bilde, hinter dem sein jetziges Schaffen so weit zurücksteht; *Vollon* mit einem saftigen, glühenden Stillleben. Aber Vollon's Stillleben behagen unserem Auge doch nicht mehr so ganz, sie sind vor der Entdeckung der Luft gemalt. Es ist ja nicht nötig, in den grellsten Effekten der Luministentonscala zu schaffen — auf deren Einseitigkeiten die tiefen satten Farbenharmonieen der Schotten der rechtzeitige Dämpfer war — aber so luftlos wie Vollon, das ist der Transparenz, der Klarheit, Feinheit und sprühenden Frische der Farben doch sehr nachträglich. Er wirkt krautig, schmutzig, ölig. — Von Berlin sandte *Walter Leistikow* seine Farbendichtungen. Wahre Oasen sind dieselben in einer Düsseldorfer Ausstellung. An ihnen könnte sich hier mancher ein Beispiel nehmen — ich meine jene, die seit Jahren immer das gleiche Bild reproduziren — was jedoch nicht heißen soll, dass man ihn nachahme. Walter Leistikow ist ein wahrer Farbenpoet. Er nimmt einen Farbengrundton, der der charakteristische Träger, der Urheber der jeweiligen Stimmung ist und wertet ihn auf das ganze Bild ab. So hat er in jedem Bilde eine neue Farbe, die der Stimmung angepasste, vielmehr die die Stimmung hervorrufende. Das giebt seinen Bildern die naturfrische Verschiedenheit. Aber sein Hauptvorzug ist: er hat eine eigene Farbe. Während der jungdeutschen Landschaftsmalerei ein gewisser ausländischer Einfluss trotz aller Eigenheit anhaftete, gehört Leistikow zu den wenigen, die vor allem national sind. Der jungdeutschen Landschaftsmalerei fehlte bis vor kurzem noch das individuell nationale Gepräge; es herrschte da zuviel Amsterdamer Waisenhausstimmung etc., es fehlte ihr jenes Etwas, das auf den ersten Blick französische, holländische, dänische, englische Kunst von einander unterscheidet. Leistikow aber ist deutsch, die Poesie des deutschen Märchens klingt aus seinen Bildern. — *Arthur Kampf* ist mit einem Herrnbildnis vertreten, das von einer erstaunlichen Geschicktheit zeugt, während die ergänzende Charakteristik auch nicht fehlt. Man kann geradezu die Pinselstriche zählen, mit denen dieser Kopf zusammen „gehauen“ ist, leider werden diese Vorzüge durch koloristische Mängel geschwächt.

SCURATOW.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1896. Liefg. 8.

Tafel 57. Wohnhaus in Zehlendorf bei Berlin; entworfen von Architekt Jos. Schmitz in Nürnberg. — Tafel 58. Lichthof eines Geschäftshauses in Berlin; erbaut von den Architekten Messel & Altgelt daselbst. — Tafel 59/60. Konkurrenzentwurf zu einer neuen evangelischen Kirche für Cannstatt von Reinhardt & Süßenguth, Architekten in Berlin. — Tafel 61. Fassadengruppe I des Generalplans zur Bebauung der Joanneumsgründe in Graz; entworfen von Prof. Leopold Theyer daselbst. — Tafel 62. Ausstellungspavillon der Firma E. Kerns Sohn in Altenberg auf der Internationalen Ausstellung für Volksernährung u. s. w. in Wien; entworfen und ausgeführt von Architekt J. Saviński daselbst. — Tafel 63. Palais Dolmann in Hamburg; erbaut von Semper & Krutisch, Architekten daselbst. — Tafel 64. Landhaus in Wildenrott am Ammersee; nach Plänen des Architekten M. Dülfer in München erbaut von Baumeister J. Kalb daselbst.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 6.

Die Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis und die byzantinische Frage. Von Dr. E. Gradmann. — Ein Gang durch Paris. Von Alfred Bach. (Forts.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 19.

Die Internationale Ausstellung 1896 der „Secession“ in München. I. Von P. Schultze-Naumburg. — Die Internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896. II. Von Jaro Springer. — Die Kunst auf der Bayerischen Landesausstellung in Nürnberg 1896. Von Dr. Paul Joh. Rée.

Zur Muther-Affaire.

Von mehreren Seiten ist die Erwartung ausgesprochen worden, dass ich zu der Broschüre Rich. Muther's „Die Muther-Hetze" das Wort ergreifen würde. Da jedoch die Broschüre das Faktum der Entlehnung zugiebt und nur den seltsamen Versuch macht, diese Thatsache — trotz der Massregelung Muther's von Seiten der philosophischen Fakultät der Universität Breslau — als eine edle That zu feiern, so sehe ich keine Veranlassung, auf die Ausführungen des Verfassers näher einzugehen. Nachdem Rich. Muther durch dieses Hohelied des Plagiats seine Auffassung von geistiger Arbeit und durch den Ton seiner persönlichen Angriffe die Eigenart seiner Gesinnung aller Welt dargelegt hat und nachdem er durch den Wiederabdruck der bereits in meiner Broschüre widerlegten, wissentlich falschen Behauptungen seine Kampfesweise hinreichend gekennzeichnet hat, ist für mich die Angelegenheit erledigt. Ich bemerke nur, dass ich den Artikeln der „Kunsthalle" eben so fern stehe wie all den anderen Unternehmungen und „Hilfstruppen", die Muther's Phantasie von mir organisirt sieht.

Magdeburg. Dr. **Th. Volbehr.**

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 31. 23. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich in den nächsten Tagen verreise, bitte ich alle Einsendungen bis auf Weiteres an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren.

Wien, Mitte Juli 1896. ***C. v. LÜTZOW.***

Kunsthistorischer Kongress in Budapest 1896.

Der kunsthistorische Kongress in Köln hat in seiner Eröffnungssitzung am 1. Oktober 1894 den einstimmigen Beschluss gefasst, der von dem k. ungarischen Handelsminister ergangenen Einladung Folge zu leisten und den nächsten Kongress 1896 in Budapest abzuhalten. Mitbestimmend für diesen Beschluss war die Erwägung, dass in diesem Jahre zur Feier des tausendjährigen Bestandes des ungarischen Reiches in Budapest eine historische Ausstellung stattfindet, welche die reichen Kunstschätze Ungarns in einer Gruppe stilvoll durchgeführter Bauten von historischem Charakter so glänzend und vollständig wie nie zuvor den Beschauern darbietet. Auch die Sammlungen der mächtig emporgeblühten Hauptstadt Ungarns, die alten wie die neugegründeten, enthalten eine Fülle von bedeutsamen und für den kunstgeschichtlichen Betrachter hochinteressanten Gegenständen, welche vornehmlich in diesem Jahre den Besuchern Budapests bequem zugänglich sind.

Der ständige Ausschuss der kunsthistorischen Kongresse und der geschäftsführende Ausschuss des Budapester Lokalkomités laden somit alle Vertreter der Kunstgeschichte, Professoren, Docenten, Vorstände von Museen und Beamten an solchen Instituten, sowie alle Privatgelehrten des Faches freundlichst ein, sich

vom 1. bis 4. Oktober d. J. in Budapest

versammeln und ihre persönliche Teilnahme an dem bevorstehenden Kongress bis zum 8. September d. J. dem mitunterzeichneten Leiter des geschäftsführenden Ausschusses des Budapester Lokalkomités, Herrn Reichstagsabgeordneten *von Kammerer* (Budapest, Akademie der Wissenschaften) anzeigen zu wollen.

Namens der *k. ungarischen Regierung* wird der Kongress im Festsaale des National-Museums durch den Minister für Kultus und Unterricht eröffnet werden. Der Handelsminister wird die Kongressmitglieder in der Ausstellung begrüßen, die Stadt Budapest dem Kongress zu Ehren ein Festmahl veranstalten.

Für die *Verhandlungen des Kongresses* ergiebt sich als Material zunächst die Berichterstattung über den Stand derjenigen Angelegenheiten, welche der vorige Kongress dem ständigen Ausschuss oder besonderen Komités zugewiesen hatte. Dazu kommt die Wahl des nächsten Kongressortes, für welchen *Amsterdam* in Aussicht steht, und eventuelle in der Versammlung zu stellende Anträge.

Im Interesse baldiger Aufstellung des Programmes für die wissenschaftlichen Verhandlungen werden alle Fachgenossen, welche *Vorträge* zu halten oder kürzere *Mittheilungen* zu machen gedenken, höflichst ersucht, dies bis 15. August dem obengenannten Leiter des Budapester Lokalkomités zur Kenntnis zu bringen.

Damit sei die gemeinsame Sache neuerdings allen Vertretern und Freunden der kunsthistorischen Wissenschaft wärmstens ans Herz gelegt!

Der ständige Ausschuss der kunsthistorischen Kongresse:

Prof. Dr. **C. v. Lützow**, Wien, Vorsitzender; Prof. Dr. **B. Haendcke**, Königsberg i. Pr., Schriftführer; Hofrat Prof. Dr. **Fr. Schlie**, Schwerin, Schatzmeister; Prof. Dr. **L. Dietrichson**, Christiania; Geh. Rat Prof. Dr. **Fr. X. Kraus**, Freiburg i. Br.; Prof. Dr. **B. Riehl**, München; Prof. Dr. **Aug. Schmarsow**, Leipzig.

Der geschäftsführende Ausschuss des Lokalkomités:

Dr. **Béla Czobor**, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Referent der Landeskommission für Erhaltung der Baudenkmale; **Kamill Fittler**, Direktor der Kunstgewerbeschule; **Karl v. Gerlóczy**, erster Vicebürgermeister der Haupt- und Residenzstadt Budapest, Mitglied des Landesrates für bildende Künste; Dr. **Ernst v. Kammerer**, Reichsrats-Abgeordneter, Regierungs-Kommissär für die National-Galerie; Dr. **Alexander v. Matlekovits**, Wirkl. Geheimer Rat, Staatssekretär a. D., Mitglied der Ung. Akademie; Dr. **Alexander Nyári**, Docent für Kunstgeschichte a. d. techn. Hochschule; **Eugen v. Radisich**, Direktor des Kunstgewerbe-Museums; **Georg Ráth**, Generaldirektor des Kunstgewerbe-Museums und Vicepräsident des Landesrates für bildende Künste; **Josef v. Schmidt**, Ministerialrat, Direktor der Millenniums-Ausstellung; Dr. **Nicolaus v. Szmrecsányi**, Sektionsrat im Ministerium für Kultus und Unterricht.

Das Ungarische Landeskomité:

Graf **Theodor Andrássy**, Wirkl. Geheimer Rat, Präsident der Gesellschaft für bildende Kunst; Graf **Alexander Apponyi**, Direktionsmitglied der Ungar. Akademie der Wissenschaften; **Sigismund v. Bubics**, Bischof von Kaschau, Wirkl. Geheimer Rat, Mitglied der Akademie der Wissenschaften; **Isolt v. Beöthy**, Universitäts-Professor, Mitglied der Akademie der Wissenschaften; **Victor Czigler**, Architekt, Professor a. d. techn. Hochschule, Präsident des Architekten- u. Ingenieurvereines; Graf **Alexander Esterházy**, Mitglied des Magnatenhauses; Graf **Koloman Esterházy**, Präsident des Siebenbürger Museum-Vereines; Graf **Moritz Esterházy**, Mitglied des Magnatenhauses, Obergespan; **Arpád v. Feszty**, Maler, Mitglied des Landes-Kunst-Rates; **Julius v. Forster**, Ministerialrat, Vicepräsident der Landeskommission für Konservirung der Baudenkmale; Dr. **Josef Hampel**, Universitäts-Professor, Kustos des National-Museums; Baron **Karl Hornig**, Bischof von Veszprém; **Karl Kammermayer**, Bürgermeister der Haupt- und Residenzstadt; **Gustav Keleti**, Direktor der Landeszeichenschule, Mitglied der Akademie der Wissenschaften; **Nicolaus v. Kubinyi**, k. u. k. Kämmerer; **Hugo v. Kilenyi**, Ministerialrat; Baron **Béla Lipthay**, Oberhausmitglied, Mitglied des Landeskunstrates; Dr. **Julius Lánczy**, Universitäts-Professor; Dr. **Julius Pasteiner**, Universitäts-Professor für Kunstgeschichte; **Koloman v. Perlaky**, Advokat, Belgischer Vice-Konsul; **Josef v. Prém**, Kunstschriftsteller; **Franz v. Pulszky**, Oberinspektor der öffentlichen Museen und Bibliotheken, Vicepräsident der Akademie der Wissenschaften; **Julius Rózsavölgyi**, Magistratsrat der Haupt- und Residenzstadt; **Albert Schickedanz**, Architekt, Professor a. d. Kunstgewerbeschule; **Emerich Steindl**, Architekt, Professor a. d. techn. Hochschule; **Friedrich Schulek**, Professor, erster Architekt der Landeskommission für Konservirung der Baudenkmale; **Emerich v. Szalay**, Direktor des National-Museums; **Thomas Szana**, Kunstschriftsteller; Graf **Emerich Széchenyi jun.**, Oberhausmitglied; Graf **Nicolaus Széchenyi**, Abt von Jaák; **Bartholomeus v. Székely**, Historien-Maler; Graf **Alexander Teleky**, Reichstagsabgeordneter; Graf **Franz Zichy sen.**, Wirkl. Geheimer Rat, Tavernicus, gew. Botschafter; Graf **Eugen Zichy**, Wirkl. Geheimer Rat, Präsident der Landeskommission für Konservirung der Baudenkmale; **Maurus Wosinsky**, Abt-Pfarrer von Szekszárd.

DIE AUSSTELLUNGEN IN DEN CHAMPS-ELYSÉES UND AUF DEM CHAMP-DE-MARS.

VON *OTTO FELD*, PARIS.

I.

Gaben eine Reihe von Einzelausstellungen uns während des Winters hier Gelegenheit, mit der Eigenart einiger künstlerischer Persönlichkeiten uns bekannt zu machen, mit der Sonderart künstlerischer Anschauungen, mit persönlichen Wünschen, Hoffnungen und Erfolgen, so zeigt sich uns nun in den beiden großen Ausstellungen auf dem Champ-de-Mars und in den Champs-Elysées die Gesamtheit der Bestrebungen, die der französischen Kunst der Gegenwart Richtung und Ziel bestimmen, wie gleichzeitig mancherlei Interessantes aus dem Kunstleben anderer Nationen. Ja, die Besonderheit dieser beiden Ausstellungen erlaubt es sogar, hier mit einem Blick noch einmal die gesamte Entwickelungsreihe zu überschauen, in der die moderne Kunst sich bewegt hat von ihren Anfängen an, in den geschickten Arbeiten einiger Couture-Schüler hier vertreten bis zu den letzten Resultaten, die uns die Hoffnung geben, dass die Bewegung geklärt und befruchtet dort wieder einmünden werde, wo sie ihren Ausgang genommen hat.

Die Werke, die uns solches hoffen lassen, stammen freilich zumeist nicht von der Hand französischer Maler oder es ist doch in den Arbeiten mehrerer englischer und amerikanischer Künstler schon deutlicher ausgesprochen, was in einigen Werken französischer Meister halb unbewusst noch erst nach Ausdruck ringt. Aber

die Kunst Jener hat, wie die gesamte moderne Kunst, in französischem Boden ihre ersten Wurzeln getrieben, in jenem Boden, den die Kunst der Tradition bereitete, die — in der Ausstellung in den *Champs-Elysées* noch heut vorwiegend uns entgegentritt. Denn von einigen wenigen Werken abgesehen finden wir hier immer noch die künstlerischen Anschauungen einer Zeit lebendig, deren Aufgabe es gewesen, durch Bewahrung und Ausbildung überkommenen Könnens, durch Pflege der Handgeschicklichkeit spätere selbständige Leistungen vorzubereiten.

So ehrenvoll die Erfüllung dieser Aufgabe für die Kunst jener Zeit war, so sehr wir dafür dankbar sein werden, dass sie dieser mühevollen Pflicht sich unterzogen, wir werden es doch bedauern müssen, wenn wir sehen, dass nun auch heute noch hier in alter Weise gepflegt und geübt wird, was längst verbessert, verfeinert worden ist, dass man es hier versäumt, selbst die Früchte einzuheimsen, die der eigene Fleiß hat zeitigen helfen.

Sicherlich ist die Erwerbung einer soliden Basis gründlichen Könnens die Voraussetzung jedes gedeihlichen Kunstschaffens und der Wert, den man in Frankreich hierauf gelegt hat und auch heute noch legt, hat nicht zum wenigsten der französischen Kunst ihre Stellung verschafft und macht heute selbst die Irrtümer Übermoderner hier immer noch erträglich. Aber das Mittel darf nicht zum Selbstzweck werden, die Sprache nicht wichtiger als der Gedanke, den sie ausdrücken soll, die Form nicht bedeutungsvoller als der Inhalt. Denn der Erfolg solches Schaffens ist dann nicht mehr Kunst, sondern — Virtuosentum.

Und *Virtuosentum* ist es allerdings zumeist, was in dem Salon in den Champs-Elysées uns entgegentritt! Von der Geschicklichkeit, die Formen des menschlichen Körpers, die Glätte der Haut, den glänzenden Schimmer eines Seidenkleides wiederzugeben, berichten uns hier die Bilder; von dem Ergriffensein malerisch empfindender Persönlichkeiten aber wissen sie uns nichts zu sagen. Talent, Fleiß und Können ist in diesen vierzig Sälen in reicher Menge aufgespeichert, aber es dient nur dazu, in glatter konventioneller Sprache unzählige Male schon Gesagtes zu wiederholen.

Wie nun gar einige der Maler hier es versucht haben, ihrer etwas blutleer gewordenen Kunst ein wenig frische Kraft zuzuführen, indem sie einiges von dem zu schildern sich mühten, das draußen in der Welt der Geister lebendig geworden ist, das ist vollends bezeichnend für das Missverständnis, das hier darüber herrscht, mit welchen Mitteln die Malerei zum Ausdruck von Ideen werden könne, bezeichnend dafür, welch unüberbrückbarer Abgrund diese hier von jenen Anderen trennt, die von dem Bilde vor allem fordern, dass es von einer künstlerischen Kraft gezeugt, in einer malerisch empfindenden Seele empfangen sei, dass nicht der Geist eines Philosophen, die Phantasie eines Dichters aus dem Bilde zu uns spreche, sondern dass es Zeugnis gebe von einem malerischen Empfinden, dem Farbe und Form gewisse Seelenstimmungen zu wecken imstande sind, von malerischer Kraft, die mit Farbe und Form uns Gesehenes, Erlebtes, in dem Reiche der Phantasie Erschautes zu vermitteln vermag. Denn hier liegt in Wahrheit die Grenze, die die Kunst der Befreiung, diese sogenannte moderne Kunst, von der Kunst des Verfalles wie auch von der Kunst der Tradition trennt, hier ist aber auch die Brücke, die sie mit der Kunst der großen Alten wieder verbinden wird, wenn sie den Weg vollendet, auf dem sie in eigener Arbeit eine eigene kraftvolle Ausdrucksweise sich erworben. Denn auch die Werke der größten Maler der Vergangenheit zeugen zunächst und vor allen Dingen von malerischem Empfinden ihrer Schöpfer. Auch dieser Maler vornehmlichstes Ziel war das Malerische. Als Maler sahen sie die Welt, mit malerischem Empfinden nahmen sie die Ideen in sich auf, die ihre Zeit füllten, und als Maler legten sie sie in ihren Werken nieder. Nichts anderes ist auch das Ziel jener Bewegung, die von dem überkommenen Vorurteil sich zu befreien strebte, dass die Malerei zum Ausdruck dichterischer, philosophischer Ideen zu dienen habe, wie eine Zeit es forderte, die von litterarischem, von philosophischem Geiste erfüllt war, wie es die Kunst jener heute noch zum Ausdruck bringt, die immer noch in den Banden jener Anschauung befangen sind. Auch heut noch meinen diese ein Bild geschaffen zu haben, wenn sie eine sogenannte Idee — und oft genug nur ein Ideechen — mit malerischem Gewande umkleidet der Menge vorführen.

Nichts anderes haben *Rochegrosse, Pelez* u. A. gethan, von deren riesigen Leinwanden wir hier in der Ausstellung als einzigen Eindruck ein Gefühl des Bedauerns mit fortnehmen, dass so viel Kraft, soviel Können so falschem Zwecke geopfert sind. Die Malerei ist in diesem Spiel mit Ideen zu Schaden gekommen; die Ideen selbst, oft recht winzig oder gar schief, gelangen nur unvollkommen zum Ausdruck und meist belehrt uns nur der Titel des Bildes einigermaßen über die Absichten des Malers. Was soll z. B. die Leinwand uns vorführen, der *Rochegrosse* — der doch ein starkes Talent ist, ja sogar, wie sein „Ritter unter Blumen“ im Luxembourg beweist, ein malerisches Talent, wenn er nicht Ideenmaler sein will — den Titel „Angoisse humaine“ gegeben hat: dass die Menschen in verzweifeltem Kampfe dem Ideal nachstreben, das sie nie erreichen? — Man kann das vermuten; mit Sicherheit es aus dem Bilde zu erkennen, dürfte kaum möglich sein. — Wie suchte der Künstler nun „seinen“ Gedanken Form zu geben? — Über die Häuser einer Stadt, aus denen friedliche Lichter blitzen, über hohe Schornsteine empor ragt von einem Kirchhof aus ein steiler Fels gegen den dunkelen Nachthimmel, an dem, in leuchtende Gewänder gekleidet,

zwei Frauengestalten schweben. In rücksichtslosem Drängen strebt eine Menge modern gekleideter Menschen aller Altersklassen, jeden Standes, Männer wie Frauen, den Hügel hinan. Mit ausgestreckten Händen scheinen sie alle die beiden Gestalten am Himmel erfassen zu wollen, die lächelnd herniederschauen. Vorn stürzt ein Paar, sich umschlungen haltend, in die Tiefe. — Das Ganze ist in schweren schwärzlichen Tönen gemalt und als Malerei gleicher Weise unerfreulich wie das Bild von *Pelez* „L'humanité“ mit seinem — sicher beabsichtigten — Mangel jeglicher Valeurs und den harten grellen Farben, in denen Figuren wie Landschaft mehr angestrichen als gemalt sind. Vor einer grünen Rasenfläche zeigt uns der Künstler eine Anzahl Menschen an dem Kiesweg eines öffentlichen Gartens aufgereiht. Ganz links einige alte verhärmte Weiber, die vor sich hinstieren, dann einen Arbeiter, der einen Arm in der Binde trägt, ein paar blasse, von Hunger halb verzehrte Weiber, die ihren Kindern die magere Brust reichen und nach zwei fetten aufgeputzten Ammen hinüber schauen, die derselben Pflicht obliegen. Einige in Lumpen gekleidete, wie einige elegant angezogene Kinder, eine Puppe, ein Hündchen in schöner Decke, eine Gruppe Bürgersfrauen, die verächtlich einer vorübergehenden Kokette nachblicken, daneben ein Strolch und ganz rechts in der Ecke ein auf seinem Stuhle behaglich schnarchender Spießbürger. Die lange Linie, in der die Figuren angeordnet sind, wird in der Mitte von einem Kreuz überragt, von dem eine halb schemenhafte Christusfigur fortzustreben scheint. Ich fürchte, dass der Maler selbst nur unklare Vorstellungen davon gehabt hat, was er eigentlich habe ausdrücken wollen. Den Beschauern wird es vor dem Bilde jedenfalls nicht deutlich werden, was hier beabsichtigt ist. —

Ein wenig verständlicher und vor allem als Malerei besser ist „L'homme aux poupées“ von *J. Veber*. Ein Mann, dem das Zeichen des Irrsinns auf der blassen Stirn steht, lehnt, umgeben von allerlei Puppen, einer Minerva, einer Jungfrau Maria, dem Tod, Harlekinen etc., in einem Sopha, in seinen Händen eine gekrönte Puppe haltend, die er zu zerbrechen scheint. Neben ihm auf dem Sitz schlummert ein nacktes Weib — vermutlich das Sinnbild blühenden Lebens, das der Mensch verachtet, bei seinem thörichten, Verderben bringenden Spiel mit Chimären. —

Auch die Historien-Malerei im engeren Sinne ist hier noch immer wie alljährlich vertreten. Ein „Spaziergang des Hofes in den Gärten von Versailles“ von *Gérôme*, ein „Germanicus“ von *Lionel Royer*, ein „Rückzug aus Russland“ von *Rouffet*, eine „Cirie“, eine „Arena“, u. s. w. Das malerisch bedeutsamste Bild dieser Reihe ist von *Tattegrain*, der eine Schreckensscene aus der Belagerung von Château-Gaillard durch Philippe-Auguste vorführt, die uns in einer gut gegebenen Winterlandschaft die aus der Stadt vertriebenen „Bouches inutiles“ zeigt, Elende, Kranke, die vom Hunger zur Verzweiflung getrieben, mit den Händen Fetzen Fleisches von den Leichnamen reißen, die sie am Wege finden, und den schneebedeckten Boden durchwühlen, um etwas zu erhaschen, das ihren Hunger zu stillen vermöchte. „Le Christ au linceul“ von *Henner* ist nichts mehr und nichts weniger als ein Akt, gut gezeichnet, und etwas weichlich modellirt, wie Henner dergleichen nun schon seit so vielen Jahren macht. —

Aus den dekorativen Arbeiten ragt hoch hervor der Fries, den *Henri Martin* für das Hôtel de ville gemalt hat. Vor einem hellen Himmel, der durch sonnenbeleuchtete Stämme blickt, sind eine Reihe Figuren, Porträts wie Allegorieen, meisterhaft angeordnet, die zwanglos und allgemeinverständlich „Musik und Skulptur“ versinnbildlichen. Die Farbe des Bildes ist von leuchtender Kraft und Schönheit. Modernstes Können dient hier in vollendeter Weise dem dekorativen Zweck, dem das Bild bestimmt ist. Unter den sonstigen derartigen Arbeiten sind bemerkenswert durch hellen Ton und gute Zeichnung, wenn auch konventionell in der Erfindung, ein Plafond von *Marioton* „Gammes d'amour“ und *Maignan's* figurenreiche Dekoration.

Die natürlich zahlreichen Genrebilder bieten nichts Neues oder besonders Bemerkenswertes. Es ist der alte Bestand von Kindern mit oder ohne lächelnde Mütter, von Schusterjungen, Nonnen etc. Durch malerische Qualitäten zeichnen hier sich aus *Orchardson's* „Le jeune duc“ wie die gut beobachteten „céramistes“ von *Marec*. Die seit einigen Jahren übliche Bildhauerwerkstätte fehlt so wenig, wie die alljährlich wiederkehrende Scene aus einem Krankensaal; neu ist in diesem Salon als bisher wohl noch nicht gewagt die Schilderung — einer Entbindung. — Die Landschaft ist merkwürdig schwach — auch der Zahl nach — vertreten. *Tanzi* bringt ein sehr gut studirtes Wasser, das von Bäumen umstanden ist, *Quignon* eine Sonnenstimmung, hell und klar und von großer Kraft. Eine sehr schöne Herbststimmung mit großen Figuren ist von *Steck*. Auch die beiden kleinen Bildchen von *Quost* sind bemerkenswert wie die feinen Stimmungen von *Flahaut*. Sonst sind noch zu erwähnen die Arbeiten von *Gagliardini*, *Guillemet*, *Parton*, *Normann*, *Brett*, *Pointelin*.

Neben ihren zahlreichen Schülern und Nachahmern erscheinen alle die „berühmten“ Porträtmaler wieder, jeder in seiner Spezialität, dieser als Ministerporträtist, jener als der Maler eleganter — Kleider, alle mit denselben bekannten Vorzügen in der Wiedergabe des Äußerlichen und mit demselben Verzicht darauf, uns von dem Seelenleben des Gemalten etwas zu berichten. *Benjamin Constant*, wie *Bonnat*, wie *Lefèvre*, *Vollon*, *Dubois* etc. Eine der besten Leistungen unter den Porträts ist das feingestimmte Frauenbildnis von *Humbert*; auch der Engländer *Orchardson* bringt ein gutes

Porträt. In dem Bildnis eines jungen Mädchens von *Laurent* ist wenigstens der Versuch gemacht, ein wenig Stimmung zu geben. *Charlet* zeigt Rochefort in seinem Arbeitszimmer; der feine blasse Kopf steht gut in der reichen Umgebung. *Mann* bringt ein Bildnis seines Vaters, das durch Tiefe des Tones und feine Farbe hervorragt. Erwähnenswert sind noch *Upermann*, *Weiß*, *Lotthé*, *Duffand* und *Franzini d'Issoncourt*. Über ein gleichfalls ausgestelltes Porträt von *Otto Feld* kann ich mich hier kritisch nicht äußern.

Die graphische Abteilung, in der die *Reproduktionen* überwiegen, bietet weder technisch noch inhaltlich Neues und man würde z. B. in dem lithographischen Teile derselben hier nicht vermuten, wie lebhaft das Interesse moderner Maler sich dieser reizvollen Technik wieder zugewandt und welch interessante Ergebnisse die Studien derselben zu Tage gefördert haben. Wir finden hier wie auch bei den Radirungen immer noch die alte brave, etwas langweilige Behandlungsweise, wie wir sie vor drei Jahrzehnten schon gekannt. Unter den Holzschnitten sind mir durch malerische Behandlung die Arbeiten des in Amerika lebenden *Henry Wolff* aufgefallen. Auch *Gusmann* und *Frantzen* leisten in zwei Reproduktionen sehr Erfreuliches. —

Die Hauptanziehungskraft unter den Skulpturen übt eine „Danseuse" von *Falguière* auf das Publikum aus. Freilich nicht sowohl ihrer — übrigens anerkennenswerten — künstlerischen Qualitäten wegen, als vielmehr weil „tout Paris" weiß, dass zum Modell der unbekleideten Figur eine bekannte hiesige „Künstlerin" gedient hat. Die künstlerisch interessanteste Leistung dieser Abteilung ist wohl die Gruppe von *Larche* „La tempête". Über einer Woge, in der eine Anzahl Figuren kämpfen, erhebt sich eine stark bewegte, vorwärtsstürmende Frauengestalt. Der Ausdruck des Gesichtes ist charakteristisch und die Schwierigkeit, in der starken Bewegung plastische Ruhe nicht zu verlieren, ist geschickt überwunden. Ein ähnliches Problem scheint mir mit Glück gelöst in den beiden nach oben strebenden Figuren von *Roger-Bloche* „Dans les nuages". Der Maler *Gérôme* bringt ein Denkmal für den verstorbenen Paul Baudry. Der Künstler ist aufrechtstehend dargestellt, die Linke auf den Malstock gestützt; neben ihm ist auf einem kleinen Schemel die Palette angeordnet, an die eine Skizzenmappe sich lehnt. Ansprechend in den schlanken weichen Formen ist ein weiblicher Akt von *Calvet*, vortrefflich modelllirt *Bastet's* „Vénus au myrte". Die sehr interessante Statuette in Marmor und Bronce einer „Salome" von Ferarz ist unter den kunstgewerblichen Arbeiten aufgestellt, unter denen eine große Vase von *Bussière* in Faïence mit wirkungsvollen metallischen Reflexen, eine Spitzendecke in sehr schöner Zeichnung von *Lefèbure* wohl die künstlerisch wertvollsten sein werden.

In der Abteilung für Architektur sind die Konstruktionen, Grund- und Aufrisse enthaltenden Blätter zumeist so hoch angebracht, dass von einem wirklichen Studium der aufgestellten Arbeiten nicht die Rede sein kann. Unter den der Betrachtung zugänglichen Fassaden ist mir ein Entwurf für ein Hôtel de ville von *Guilbert* und *Dupont* durch seine glücklichen Verhältnisse aufgefallen. Völlig verfehlt scheint mir das große Projekt für ein Ausstellungsgebäude von *Dussart*. *Sortai's* „Restauration de la villa Hadriana à Canosse" ist ein sehr interessanter Versuch des begabten jungen Architekten, *Meissonier's* „Hôtel souterrain au sommet du Mont-Blanc" aber wohl nur als ein geistreicher Scherz anzusehen. Im Allgemeinen überwiegen Aufnahmen, Reiseskizzen u. dergl., die oft genug von bemerkenswerten zeichnerischen Fähigkeiten Zeugnis geben. Aber hiervon haben wir in den anderen Sälen doch schon mehr als übergenug genossen.

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST.

I.

Wenn man die einzelnen Ausstellungen der letzten Jahre im Glaspalast und ihre fortschreitende Veränderung sich vergegenwärtigt, so fallen, wenigstens so weit man ihre Taktik in Betracht zieht, ganz bedeutende Fortschritte auf. Man weiß, wie wenig man heute noch von den ungeheuer umfangreichen Kunstausstellungen hält, in denen die besten Werke nicht zu Worte kommen und die Marktware ihre Triumphe feiert; man weiß, wie die Secession den bestmöglichsten Ausweg aus dem Ausstellungsunwesen gezeigt und wie dann alle Welt und jetzt auch der Staat zum mindesten die angewandten Prinzipien anerkannte. An diesen Erkenntnissen ist auch die Genossenschaft nicht achtlos vorübergegangen, was am schlagendsten Zahlen beweisen: die diesjährige Ausstellung zählt fast nur den dritten Teil von Bildern, verglichen mit derjenigen vor drei Jahren. Das ist eine gewichtige Thatsache; und sollte die Ausstellung dabei doch noch nicht ganz so sein, wie die schaffenden und treibenden Kräfte der Genossenschaft sie wohl möchten, so muss man dabei die ungeheuren Schwierigkeiten in Betracht ziehen, die diese Vereinigung in sich selbst zu überwinden hat, um dann um so lieber anzuerkennen, dass hier viel geschaffen.

Der Eindruck, den man beim Durchwandern der nicht überfüllten, an Zahl reduzirten Säle gewinnt, ist ein äußerst repräsentabler. Mag man auch hie und da auf Werke stoßen, die besser draußen geblieben wären, so war man doch bemüht, die eigentliche Marktware thunlichst auszuschließen und neben etlichen vorzüglichen Arbeiten hängt eine große Zahl solcher, die ein feines Können und ehrliche Bestrebungen verraten. Allerdings hat auch die Jury grausam gehaust, — aber

mit Menschenliebe allein lässt sich wohl kaum eine gute Ausstellung machen.

Zu diesen Werken aus den letzten Jahren gesellen sich nun noch einige historische Kollektivausstellungen, die man, wenn sie auch von dem Schaffen der letzten Jahre nichts erzählen, doch mit Freuden als eine Gelegenheit begrüßt, teils bekannte Werke, wie die *Menzel's* aus der Nationalgalerie, wiederzusehen, teils, wie bei *Schwind,* neue kennen zu lernen. Auch *Leibl* gehört ja schon einem Stückchen Geschichte an, wenn er auch noch in voller Schaffenskraft steht.

Versuchen wir nun, das Beste zu nennen und sonstige bemerkenswerte Erscheinungen kurz zu charakterisiren; das, was kollektiv auftritt, auch zusammen zu besprechen.

Große Figurenbilder werden hier anscheinend nicht mehr so zünftig gemalt wie früher oder doch wenigstens nicht aufgenommen. Die große Komposition, die zuerst der Mythologie oder der Historie, dann dem socialen Leben entnommen sein musste und als Meisterstück in den Akademien gezüchtet wurde, ist nun wohl endgültig in Misskredit gekommen. Die beiden größten Leinwanden, die im Glaspalast enthalten sind, kann man kaum unter diese Rubrik rechnen, denn *Waltenberger's* „Ende der Welt" ist ein kühnes Wagnis, das dem Künstler schon von Herzen gekommen sein muss, wenn es auch mehr malerische Kraft verrät, als den befriedigenden Eindruck eines harmonischen Kunstwerks hinterlässt: das was es sagt und das was es prätendirt, steht noch nicht im Einklang. Und es kann einem Niemand verdenken, wenn man misstrauisch gegen solche Äußerungen geworden ist, die den Ausblick auf zwei Wege öffnen: auf den der individuellen Abklärung und den zur akademischen Pose. Die Ansätze zu beiden sind in dem Bilde vorhanden. Beschreitet Waltenberger den ersteren, so steht in ihm eine Kraft ersten Ranges in Aussicht; beschreitet er den zweiten, so ist ein Ankommen da unausbleiblich, wo schon viele ähnliche Talente versandet sind. — Das andere große Bild, das jenem gegenüber hängt, ist das „Ave Maria nach dem Kampfe am Berg Isel 1809" von *Egger*-Lienz. Man irrt sich kaum, wenn man es für das reifere erklärt, wenn es vielleicht auch an malerischen Gedanken von Waltenberger übertroffen wird; auf alle Fälle ist es ein ausgezeichnetes, wuchtiges Bild, das einen Vorwurf, wie ihn einstige Historienmaler schon oft versucht, schlicht menschlich löst. Keine Spur von Pathos oder lebendem Bild, sondern überall ein ehrliches Aufgehen im Stoff.

Im Allgemeinen liegt die Bedeutung der Ausstellung nicht im Figurenbilde. *Fr. Keller's* Grablegung ist viel zu sehr Dekoration, ohne das Innerliche des Vorwurfes zu packen; die Bilder des so hoch begabten *Erler* stammen wohl aus älterer Zeit und sind zu unausgegohren, um wirklichen Genuss zu gewähren; auch *Corinth* erreicht nicht entfernt seine Pietà vom Vorjahre, in der er ganz im Gegensatz zu heute, wo seine Bilder ins künstlich Naive, direkt Geschmacklose geschraubt sind, eine ernste Größe zeigte. Hervorzuheben sind *Roubaud's* keck und frisch hingesetzte asiatische Reiterscenen, die sich seinen früheren würdig anreihen. *Hugo Vogel* beweist ein vortreffliches Können, lässt im übrigen aber kalt bis ans Herz hinan. Aber Tadellosigkeit ist nirgends weniger als in der Kunst ein Lob. Es giebt dann noch eine ganze Reihe von Leistungen, die zwar durch Einzelschönheiten auffallen, aber doch nicht recht zu packen vermögen; es sind die Arbeiten von Malern, die man sonst als feinsinnige Künstler kennen gelernt, die sich hier aber auf ein Gebiet begeben, für das sie nicht geschaffen sind, wie z. B. *Kunz Meyer,* der sonst mit seinen lieblichen kleinen Idyllen entzückte, mit seinem großen „Sehnsucht" zu sehr an einen besser gemalten Kray denken lässt. Auch *Hartmann's* „Adam und Eva" erweckt nicht genug Stimmung. Es enthält außerordentliche Schönheiten; es ist sehr fein gegeben, wie der männliche Rückenakt auf dem Grunde von Lilien steht, wie das Mondlicht auf dem jugendschönen Körper des Weibes spielt, — aber, so sympathisch man sich auch dem Bilde gegenüberstellt, es bleiben zwei Akte im Mondlicht, Paradiesesstimmung spricht nicht daraus. Ähnliches gilt von seiner Pietà, die das Erschütternde des Vorgangs nicht zum Ausdruck bringt. *Müller*-Schoenefeld verfügt nicht über das Hartmann'sche Können, kommt indes dafür der Märchenstimmung oft näher; aber auch seine Werke sind nicht recht aus einem Guss. Diese Naivetät kommt nicht vom Herzen, sondern erscheint zu oft konstruirt; bei alledem muss man stets das feine Talent anerkennen, das vielleicht am klarsten in seinen Studienköpfen zu Tage tritt. Ähnliches gilt von *Matiegzek's* Kain, der zweifelsohne viele Qualitäten, aber zu wenig Größe, zu viel genrehafte Züge hat. Und es ist gewiss nicht so unrichtig, wenn man behauptet, dass *Matiegzek* hier lediglich eine Mode mitmacht, nachdem er sich früher als feiner und geistreicher Beobachter des wirklichen Lebens gezeigt. Sehr frisch und ehrlich ist *Roeseler's* Tanzboden, der hier die Defregger-Schule zeigt, mit zwar vollgiltigen malerischen Mitteln auftritt, aber mit richtigem Gefühl keine extremen Darstellungsmittel in ein Stoffgebiet zieht, die sich beide schwer vereinigen ließen. Eine gute Leistung sind auch *Schmutzler's* „Italienische Komödianten", die im Bühnenlichte von unten beleuchtet, frisch und lustig dargestellt sind, und von *Schuster-Woldan* eine südliche Freilichtscene „Im Hauche des Mittags", die viel Schönes enthält, — sonst aber würde es schwer fallen, irgendwie ins Gewicht fallendes herauszufinden! Von kleineren Werken ließe sich noch manches Gute zusammenstellen, wie *Gudden's* Interieurs, *Schlitt's* drolliger Bauer, der verdutzt vor den Schätzen des Untersberges steht, in den der Zwerg ihn geführt; *Bek-Grans* angeheiterter Landsknecht ist ein hübsches Bildchen, ebenso wie *Simm's* „Fatale Situation"

und *Seiler's* zwei ausgezeichnete Genres. Erfreulich sind auch einige Alte, die wirklich die alten geblieben sind: *Schleich*, der stets nur das malt, was ihm gefällt, nie über seine Grenzen hinausgeht und in seinen kleinen Kabinettstücken, deren Motive er meist den malerischen Straßen oberbayerischer Gebirgsstädtchen entnimmt und in diesen vielmehr an Spitzweg denken lässt als an jene Kleinmalerei, die sich in ihrer geistigen Beschränktheit mit ihren stereotypen „Rauchern“ und „alten Schweden“ so — breit macht. Auch *Harburger* bleibt gleich fein und gut und sein kleines Bild gehört zu den besten, die er geschaffen.

Aber darin liegt eine Schwäche der Ausstellung: sie verrät zu wenig davon, welchen Weg die Kunst zurückgelegt, welche Probleme sie sich gestellt hat. Ein Mangel an starken führenden Talenten wird bemerkbar, der gute Mittelschlag überwiegt; und auch die, die den gemalten Ulk als feierlichen Ernst auftreten lassen, wie *Thomas Theodor Heine* oder *Strathmann*, dessen schönste Begabung hier nutzlos vergeudet wird, machen das nicht anders.

Am besten ist auch hier die Landschaft vertreten, während im Porträt wirklich Hervorragendes wenig da ist. Lenbach hat sich nicht eingestellt — vielleicht kommt er noch; *Fritz Aug. v. Kaulbach's* Pettenkofer ist ausgezeichnet, desto schwächlicher aber daneben seine Damenporträts, die zwar nicht ganz Kaulbach's angeborene Grazie und Noblesse verleugnen, aber doch viel zu süßlich und kraftlos sind, um auf Bedeutung Anspruch zu machen. Viel besser ist *Fechner's* Damenporträt, das daneben hängt und trotz des Vortrags, der den Eindruck des Mühevollen aufkommen lässt, neben Kaulbach frisch wirkt. *Erler* steht in seinem Herrenporträt höher und gereifter da, als in seinen Phantasiebildern; fein sind zwei kleine Porträts von *Rüger*, der zu diesen beiden sein Sensationsstückchen „Ein Opfer der Rache“ besser nicht gesellt hätte. *Schwill* giebt ein gutes Porträt des Schauspielers Häußer in der Rolle des Rudolf von Habsburg. *Thedy*, *Erdelt*, *Azbé*, *Lübbes* seien noch genannt, ebenso von *Hirth du Frênes* ein älteres, scheinbar unter Leibl'schen Einflüssen entstandenes sehr feines Porträt und ein außerordentlich malerischer Frauenkopf von *Schuster-Woldan*. Von *Stoering's* beiden Bildnissen ist dasjenige Klinger's malerisch ganz sicher das bedeutendere. Dasjenige Friedrich Nietzsche's ist und bleibt doch eine Rekonstruktion eines unglücklichen Mannes, wie es auch als Bilderscheinung durchaus nicht zu den hervorragenderen Leistungen gehört, sondern nur des Dargestellten halber weitere Beachtung findet. Bei *Simm's* Porträt seines Töchterchens mit dem Bicycle ist der Pneumatikreif genau so hervorgehoben, wie die Augen; die Folge ist, dass man an eine Momentphotographie oder noch mehr an das Plakat einer Fahrradfabrik denkt, als an ein Bildnis, mag das Köpfchen nun noch so ähnlich sein. Auch das männliche Bildnis von *Vilma Parlaghi* ist durchaus keine feine Leistung und wenn auch nicht gerade schlecht, so doch nur etwas, was Hunderte ebenso gut und Hunderte besser machen, was aber nicht entfernt den Ruf rechtfertigt, den man der Malerin künstlich herstellt. Noch weniger erfreulich ist das Porträt von *Horowitz*, das viel mehr einer übermalten Photographie als einem Kunstwerk gleich sieht. Das ist es aber: das liebe Publikum verlangt solche Arbeiten und die besten Talente kommen schließlich darauf, sie auch zu liefern und die Forderungen des Kunstwerks außer Acht zu lassen. Aber was dann entsteht, gehört nicht auf die Kunstausstellung.

Der Gesamteindruck bestätigt das, was man bei den meisten modernen Ausstellungen empfindet: ein bedeutendes Überwiegen der Landschaft, in der viel mehr harmonische Leistungen auftreten, als im Figürlichen. Von jener und den Sonderausstellungen dann das nächste Mal. *SCHULTZE-NAUMBURG.*

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

II.

Die Hinzuziehung fremdländischer Künstler war eine Erweiterung des Programms. Da bei dem geringeren Umfang der Ausstellung nicht daran gedacht werden konnte, größere Künstlergruppen einzuladen, so verlegte man hier den Schwerpunkt auf die Vorführung einzelner besonders interessanter Persönlichkeiten, was dafür in breiterem Rahmen als im Sommer geschehen konnte. Sieht man die Kunst von einem höheren Standpunkte als dem kommerziellen an, so ist dieser hier häufig gestattete Vergleich mit vorzüglichen Leistungen des Auslandes höchst segensreich gewesen und die Klage über ein blindes Nachbeten des Fremden völlig belanglos. Denn einmal nimmt ein echter Künstler doch nur das auf, was er brauchen kann, — empfahl man doch auch lange genug stets nur das Studium der Kunstschätze Italiens — dann aber wird ein wirklich kräftiges Talent sich doch immer wieder vom Fremden befreien, und auf das Zugrundegehen der Schwächlichen kommt es nicht an.

Ein Anreger der allervornehmsten Art ist für uns *Walter Crane*, dessen Kollektivausstellung nach ihrem Siegeszuge durch ganz Deutschland nun endlich auch ihren Weg nach München genommen hat. Leider war es nicht möglich, die ganze Kollektion, wie sie vor einigen Jahren nach Deutschland kam, vorzuführen, es fehlen einige Sachen, die man ungern vermisst, — doch ist des Gebotenen so viel, dass es als eine der reichhaltigsten Sonderausstellungen bezeichnet werden kann, die hier je gesehen. Ich brauche hier wohl nicht näher auf Crane einzugehen, da er in unserer Zeitschrift mehrfach eingehend gewürdigt worden und seine enorme Bedeutung namentlich für das Kunstgewerbe wohl von jedermann, den man ernsthaft nimmt, zugegeben worden ist.

Ein weiterer Saal bringt holländische Künstler, die diesmal als Aquarellisten auftreten. Ihre Virtuosität in dieser Technik steht der, mit welcher sie die Ölfarbe handhaben, kaum nach, aber gar häufig bleibt es auch bei dieser Virtuosität. Ist's, weil man sich daran übergesehen oder ist's thatsächlich so: es scheint, als ob auch die berühmte alte holländische Landschafterschule langsam der Schablone verfiele. Ihr enger Anschluss an die Natur giebt ihnen wohl ein höheres Alter, aber nicht ewiges Leben. Und so wird auch in Holland das Wort den Jüngeren bleiben, die dort nicht dünner gesäet sind, als anderswo. Nur tritt das auf unserer Kollektivausstellung wenig hervor, und wenn man den seltsamen Symbolisten van Toorop ausnimmt, macht sie einen recht konservativen Eindruck.

Zwei Wände eines nächsten großen Saales sind ganz bedeckt mit modernen Pariser Affichen, Lithographieen etc. Da über diesen Kunstzweig neulich erst die Zeitschrift einen längeren Sonderartikel brachte, kann ich mich auch hier kurz fassen und erwähne nur, dass eine Anzahl der besten Arbeiten von Lunois, Grasset, Poulous-Lautrec, Maufra, de Feure, Rivière, Carrière, Gandara, Steinlen etc. durch Fritz Burger, der selbst etliche Arbeiten beisteuerte, zusammengebracht worden sind, die ein übersichtliches Bild über den Stand dieses Kunstzweiges in Paris geben.

Vom malerischen Standpunkte zweifelsohne die beste aller ausländischen Kollektionen ist die von *Giovanni Segantini*, der 10 Ölbilder, darunter einige großen Formates, und 34 prächtige Zeichnungen sandte, die die Größe dieses italienischen Meisters so eindringlich zum Bewusstsein bringen, wie keine frühere Ausstellung. Noch keiner hat diesen Teil der Alpenwelt, die harte Arbeit der Bergbewohner und die stille Größe der hohen Matten mit solch monumentaler Einfachheit zum Ausdruck gebracht und zugleich wohl noch keiner mit rücksichtsloserer Ehrlichkeit seine künstlerischen Ziele verfolgt, in der er ganz selbständig bis auf die Technik ist. Und diese vielumstrittene eigenartige Technik ist ein Teil des ganzen Werkes Segantini's, das man sich nicht anders wünschen möchte. Es ist anzunehmen, dass der Name dieses einsamen Mannes ein Stern der neuitalienischen Kunstgeschichte werden wird.

SCHULTZE-NAUMBURG.

DIE GALERIE MIETHKE IN WIEN.

Von denen, so da mit der Kunst Handel treiben, giebt es der Arten zwei: solche, welche das Geschäft allein im Auge behalten und im geheimsten Grunde ihrer Seele ein Kunstwerk doch einzig nach dem Preise bewerten, den es bei einer Versteigerung einbringt, und solche, die nebenbei auch etwas von Kunst verstehen und einen lebendigen Anteil an ihr nehmen. Wenn, wie böse Menschen behaupten, die erste Sorte die Mehrheit ausmacht, so gehört der Besitzer der neueröffneten Räume in der Dorotheergasse in Wien nicht zu derselben. Herr Miethke hat das frühere Gräflich Nako'sche Haus umgeschaffen und in einer Weise ausgestattet, die den feinsinnigen Kenner und Liebhaber in erster und den Geschäftsmann erst in zweiter Linie betont.

Dass diese Auffassung eine ebenso richtige wie seltene ist, weiß jeder, der die Wiener Kunstverhältnisse kennt. Sie macht den Wert und Hauptreiz dieser neuesten Wiener Sehenswürdigkeit aus, — nicht nur der Reichtum an Werken von Rang und Qualität, welche die Räume bis in alle Ecken füllen. Denn das ist nichts Neues für eine große Kunsthandlung. Unsere Aufmerksamkeit gilt daher in erster Linie den Räumlichkeiten selbst, dem Ganzen mehr als dem Einzelnen. Denn reichste Abwechslung der Stimmungen gewährt schon ein bloßer Rundgang, der von ihrem Inhalt nur flüchtige Aufzeichnungen erlaubt.

Nachdem die Vorräume durchschritten sind, gelangt man zunächst in einen großen rechteckigen Saal — zu ebener Erde — mit kleineren Seitenräumen. Er ist den Werken zeitgenössischer Kunst gewidmet. Gleichmäßig helles, gedämpftes Oberlicht durchflutet ihn. In gefälligem Stil gehalten, der nur leicht an das Rokoko anklingt und sich nirgends aufdrängt, bereitet er sofort zur Empfänglichkeit künstlerischer Eindrücke vor und versetzt in freundlich-heitere Stimmung. An der dem Eingange gegenüberliegenden Wand leuchtet *Makart's* „Frühling" dem Eintretenden entgegen. Friedlich reihen sich diesem links und rechts Meisterwerke lebender Künstler an und solche, die, dahingegangen, noch immer zu den lebenden zu gehören scheinen. Neben *Gabriel Max, Favretto*, neben *Schreyer, Achenbach*, dazwischen, ohne zu stören, die Schule von Barbizon und dann weiter die schottischen Stimmungsmaler. Eine bunte Reihe, aber in weiser, geschmackvoller Anordnung. Selbst *Stuck's* unheimliche Erinnyen, die auf den Mörder lauern, und *Böcklin's* „Gottvater, dem ersten Menschen das Paradies zeigend", fügen sich in das Ganze ein. Das letztere Bild war mir früher auf einer Ausstellung in Bremen begegnet, wo es zu hoch hing. Hier macht es den günstigsten Eindruck und überzeugt, je häufiger man es ansieht, durch die zwingende Gewalt der Farben, die den Zauber ewiger Jugend tragen; das Aufjubeln über die junge Schöpfung selbst tönt aus ihnen. Kein Wunder, dass ihre leuchtende Klarheit ein kleines Bild von *Burne-Jones* nicht aufkommen lässt. Übrigens ist dieses auch nicht repräsentativ für den Freund und Nachfolger Rosetti's; man kann ihn kaum außerhalb Englands gut kennen lernen. Er hat es nicht nötig, — zu uns zu kommen. Über diesem hängt noch ein seltenerer Vogel: ein kleiner *Constable*. Ja, wirklich, ein echter Constable in Wien! Nur eine wilde Skizze, mit der Spachtel hingehauen, aber mit dem vollen Namen gezeichnet. Da ist wohl dies und das darin, was einer

hochnotpeinlichen Prüfung kaum standhalten würde — die bräunlichen, vielleicht durchgeschlagenen Lufttöne — aber doch ein überraschend markiger Wurf, in der halben Regenstimmung, mit dem eigentümlichen atmosphärischen Flimmern solcher Regentage. Ein kühler Wind streicht darüber hin und die Blätter scheinen zu fallen. Constable, der große Unabhängige, redet aus diesen Tönen, ein Einsamer, ein Selbstvertrauender. Kein Wunder, dass er lange wartete, ehe die Anerkennung kam. Aber sein Glück war, dass er warten konnte: er konnte eben auch in Bezug auf seinen Geldbeutel — Engländer sein.

Der noch kaum genannte engliche Maler *J. W. Godward* ist durch eine im Tadema-Stil gehaltene pompejanische „lady“ vertreten, deren üppige Glieder von einem durchsichtigen Gazegewand lässig verhüllt sind. Sie liegt in wohligem Behagen auf einem Tigerfell schlafend und ihr aufgelöstes, rotgoldnes Haar breitet sich darüber aus, während der linke Fuß vom Lager herunter in einem langhaarigen schwarzen Bärenfell halb verschwindet. Eine Variation auf das sinnenprickelnde Thema: Weib und Pelz. Die sehr geschickte Technik ist noch weicher als die von Alma-Tadema und auch weniger klassizirend und „marmorisirend“ in der Behandlung.

Unter den Schotten sind *John Lavery*, mit einer flottbewegten Skizze vom beliebten Lawn-Tennis-Spiel, und die Landschafter *Brown* und *Nisbet* vertreten. Ferner *Paterson* mit sehr originellem und feingetöntem Aquarell. Dann *George Henry* (Pastell) und *George Pirie.*

Für die Wiener von speciellem Interesse ist ein vorzügliches Porträt Victor Tilgner's aus jüngeren Jahren, von *Rumpler.* Man hat Mühe, ihn wieder zu erkennen, wenn man nur den späteren Tilgner gekannt. Doch der ehrliche Blick des derben, aber mageren Gesichts ist derselbe.

Gabriel Max' „Herbstreigen“ ist eines jener Werke, zu denen das Auge jedesmal zurückkehrt, um neue Schönheiten darin zu entdecken. Sattes, tiefes Kolorit der Venezianer, in einer vornehmen Größe der Auffassung, die dem Giorgione sehr nahe kommt. Ernste Hingabe mit stiller Wehmut verbunden, jenes unsagbare Etwas, jene gedämpfte Glut, die den jungdahingerafften Tizianrivalen kennzeichnet, lebt in diesem Werke auf. Noch vermag sich die tiefe Sehnsucht nicht in Tizian's freie Heiterkeit zu befreien. Am meisten spricht diese Stimmung aus der Gestalt des am Baume lehnenden Jünglings, der die Blume entgegennimmt. Und selbst in dem langsam bewegten Reigen der Mädchen und Frauen, in dem schweren Seidenbrokat ihrer Gewänder, in Haltung und Blick liegt stilles Entsagen und das, was Göthe „Wonne der Wehmut“ nennt. Aber eine ruhige Macht lebt in diesem Bilde, worin der Stich ins Sentimentale, der Max zuweilen anhaftet, völlig durch die Größe der Auffassung aufgehoben erscheint. Und das dunkle Grün des Waldes klingt dazu in ernstem Adagio.

Wir verlassen den Saal und gelangen im ersten Stock zunächst in das derzeitige *„Lenbachzimmer“*. Während unten der Charakter größerer Ausstellungsräume immerhin beibehalten ist, trägt hier alles den Stempel des Privaten, Intimen. Magisches Halbdunkel, mit Draperieen behangene Thüren, und der Fuß gleitet geräuschlos über weiche Smyrnateppiche; reichgetäfelte schwere Holz-Plafonds in Braun und Gold, Schränke mit Elfenbein-Intarsia und im Hintergrunde führt eine prachtvoll geschnitzte breite Wendelstiege aus Eichenholz zu den Wohnräumen des Besitzers. Es scheint, als wäre hier die ursprüngliche Anlage dem jetzigen Zweck und Arrangement sehr zugute gekommen. Alles auf Geschmack, Genuss und Komfort zugeschnitten. Ein Retiro für Künstler und Träumer. Man kann sich Meister Lenbach's Behagen vorstellen, mit dem er seine Werke eigenhändig in diese Umgebung „hineinarrangirte“. Ohne auf Einzelheiten diesmal einzugehen, mag nur betont werden, dass ziemlich jede Gattung vertreten ist, von dem ehrwürdigen Bildnis Kaiser Wilhelm's I. bis zu dem Pastell, das die feinen, schwermütigen Züge der Duse trägt, von den Damen der Aristokratie bis zur nackten Schlangenbeschwörerin.

Auf Lenbach folgt *Makart*, in einem helleren Raum, der noch heller sein wird, sobald die hohe Hinterwand des anschließenden Gebäudes, über dem Hofe, fällt. Und sie muss fallen, denn ihr Urteil ist bereits gesprochen. Makart, dieser unzertrennlich mit Wien verknüpfte Name, er sollte für alle pietätvolle Bedeutung haben, denn den Wienern gab er sein Bestes und ließ den Strahl seiner untergehenden Sonne über sie leuchten. Man mag über ihn denken, wie man will, ein echter Künstler bleibt er doch; dem heimatlichen Boden seine treueste Gestalt zurückspiegelnd, entzog er aus ihm seine sieghafteste Kraft. Und wenn es nur wäre, um seiner Abneigung gegen alles Philosophische, Tiefe, Unmalerische, um seiner göttlichen Unbefangenheit willen müsste man ihn lieb haben. Eine schönheitdurstende Seele, die tief hinabtaucht in die Glut der Farbe, an der sie sich dämonisch berauscht, — was kümmern sie die „Gedanken“? Wenn er ein Weib malte, war es ihm die Verkörperung aller Herrlichkeit der Welt. Er liebte das Weib und wer liebt, — der vergisst wohl das Denken. Vergessen auch wir es und nehmen wir die Schönheit in uns auf! Mehr verlangt sie gar nicht und mehr sollten wir auch billig von Makart, ihrem glühenden Verkünder, nicht verlangen. — Seine „Fünf Sinne“ sind die Perlen dieses Raumes Sie zeigen keine Spur von Verfall und es will scheinen, als erwiesen sich die schrecklichen Geschichten von der Zerstörung der Makart'schen Bilder als grobe Übertreibungen oder eitel Märchen, die Superklugheit oder Böswilligkeit in Umlauf gesetzt haben. Wo er,

wie hier, prima gemalt hat, ist alles noch klar, leuchtend und fest. Nur wo er übermalte, zeigen sich Risse, wie bei einigen Porträts in diesem Zimmer, die indessen nicht schlimmer sind, als die meisten Bilder aus der Zeit. Die Makart'schen Bilder werden uns doch noch länger erhalten bleiben, als ihnen prophezeit wurde; sie haben noch eine gute Frist zu leben.

Mitten hinein haben sich hier einige ältere Italiener und andere Meister, so ein schöner *Domenichino*, „verirrt“, und dann kommt man zu einer ganzen Reihe von niederländischen und englischen Werken aus Privatbesitz. Da ist ein *Reynolds* und sein Nachfolger *Opie*, Meisterwerke der Holländer u. a. ein superb erhaltener *Ter Borch*, eine Dünenstrandlandschaft mit ruhiger See von *Jakob Ruisdael*, ferner *Hobbema*, *Cuyp* und dazwischen ist auch Alt-Nürnberg vertreten. Den Schluss in der Reihe bildet ein großer *Rubens*, an dessen Echtheit nicht zu zweifeln ist. Leider ist in den Schattentönen die Farbe nicht so voll und breit aufgetragen, wie in den Lichtpartieen des Fleisches, so dass die graue Untermalung durchschlägt. Andere Stellen leuchten aber in zweifelloser Kraft. Vermutlich ein Bild nach Rubens' zweiter Vermählung, da die Züge der Helene Fourment erkennbar sind. Das Museum zu Weimar bewahrt eine Aquarellskizze zu dem Bilde, welche bei Rooses (L'œuvre de Rubens) auf Tafel 414 wiedergegeben ist.[1])

Seit der Eröffnung dieser Ausstellung besitzt Wien das, was ihm bisher fehlte: einen Kunstsalon vornehmen Stils. Man sieht wenigstens einmal wieder, was künstlerischer Sinn und Geschmack, mit großen Mitteln verbunden, zu erreichen vermögen, wenn sie wollen. Hier sind sie zu einem Ganzen vereinigt, was nicht nur für Wien von Bedeutung ist, sondern für den Kunsthandel überhaupt, dem ein höherer Gesichtspunkt schon lange fehlte. In der dankbaren Anerkennung der Verständigen wird Herr Miethke vielleicht die beste Genugthuung finden für seine Bestrebungen. Mögen sie ihm reichlich gelohnt werden! Die neue Galerie ist eine erfreuliche That und ein nachahmungswertes Beispiel. —nn.

BÜCHERSCHAU.

F. Luthmer, *Werkbuch des Dekorateurs.* Eine Darstellung der gesamten Innendekoration und des Festschmuckes in Theorie und Praxis. Mit über 250 Illustrationen und 16 Einzelbeilagen, als Fortsetzung von desselben Verfassers „Werkbuch des Tapeziers“. Union, Deutsche Verlagsgesellschaft. Vollständig in 15 Lieferungen zu 1 M.

Die vorliegende, hübsch ausgestattete Lieferung befasst sich mit der Stellung und dem Lehrgang des Dekorateurs in der geschichtlichen und in der heutigen Zeit und wendet sich dann der Theorie der Dekorationskunst zu. Die Durchsicht des Heftes zeigt zur Genüge, dass das Ganze ein interessantes und zugleich zweckdienliches Buch zu werden verspricht, wie es aus der Hand des schriftgewandten Direktors der Frankfurter Kunstgewerbeschule auch nicht wohl anders erwartet werden wird. Die weiteren Lieferungen werden vom theoretischen zum praktischen Teil übergehen, die einzelnen Arbeiten und die einzelnen Räume der Betrachtung unterziehen und der zweite Abschnitt wird die Fest- und Gelegenheitsdekoration behandeln. Wir behalten uns vor, eine eingehende Besprechung zu bringen, sobald das fertige Werk vorliegt. *F. S.*

1) In den vorderen Zimmern, nach der Dorotheergasse hinaus, befindet sich noch Vieles, was zu erwähnen uns hier zu weit führen würde; es ist überhaupt nur ein Teil des Ganzen ausgestellt worden.

NEKROLOGE.

*** *Ernst Curtius*, einer der Begründer und erfolgreichsten Förderer der Altertumswissenschaft, ist am 11. Juli in Berlin im 81. Lebensjahre gestorben.

*** Der *Bildhauer Erdmann Encke*, der Schöpfer des Luisendenkmals in Berlin und der Sarkophage des Kaisers Wilhelm's I. und der Kaiserin Augusta im Mausoleum zu Charlottenburg, ist am 7. Juli in Neubabelsberg bei Potsdam im Alter von 53 Jahren gestorben.

*** Der *Maler Eugen Klimsch*, Professor am Städel-schen Institut in Frankfurt a. M., der sich besonders durch Genrebilder, Illustrationen, Adressen und Wandmalereien in Frankfurter Privathäusern bekannt gemacht hat, hat sich am 8. Juli aus Furcht vor Wahnsinn das Leben genommen. Er war 56 Jahre alt.

*** *Der französische Schriftsteller Edmond de Goncourt*, der sich, zumeist im Verein mit seinem 1870 verstorbenen Bruder Jules, besonders um die Erforschung der französischen Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts verdient gemacht hat, ist am 15. Juli in Chanersay im Seinedepartement im Alter von 74 Jahren gestorben. Seine kunstgeschichtlichen Hauptwerke sind die Sammlung von Charakterbildern „L'art au XVIII. siècle, eine Biographie Gavarins und zwei raisonnirende Kataloge der Werke Watteau's und Pred'hons.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Präsident der Berliner Akademie der Künste*, Geh. Regierungsrat Prof. *Ende* ist vom Senat für das Geschäftsjahr 1896/97 einstimmig zum Präsidenten wiedergewählt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

=tt. *München.* Im Anschlusse an unsere in Nr. 20 der Kunstchronik gebrachte Notiz über den Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Ausmalung des Kuppelgewölbes der Einsegnungs-Rotunde im neuen Leichenhause des Münchener östlichen Friedhofes bringen wir die Mitteilung, dass bis zum 1. Juli 15 Arbeiten eingegangen sind. Der erste Preis von 1000 M. wurde der Arbeit des Historienmalers *Wilhelm Volz*, ehemaligem Schüler von Professor Ferdinand Keller-Karlsruhe, verliehen; je einen zweiten Preis erhielten die Arbeiten der hiesigen Maler *Josef Huber*, *Georg Walthenburger* und *Josef Guntermann*; letzterem hat der Magistrat in geheimer Sitzung die Ausführung der Kuppelbemalung zu übertragen beschlossen.

DENKMÄLER.

Das Viktor-Emanuel-Denkmal in Mailand. Die Geschichte des am 24. Juni d. J. in Anwesenheit des italienischen Königspaares, des Prinzen von Neapel, der Ver-

tretungen des Senats und der Kammer etc. etc. enthüllten Denkmals geht in ihren Anfängen auf das Jahr 1878 zurück. Im Wettbewerb des Jahres 1879 siegte sein Schöpfer, der Bildhauer *Ercole Rosa*, gegen 66 Mitbewerber und betrachtete die Ausführung des Denkmals von da an als seine Lebensaufgabe. Leider hat der Meister ebenso wie Grandi, der Schöpfer des Denkmals der „cinque giornate“ in Mailand, die Vollendung seines Werkes nicht erlebt; er ist am 11. Oktober v. J. in Rom gestorben, wo in erster Linie die starkbewegte Gruppe der kämpfenden Brüder Cairoli auf der Höhe des Pincio an ihn erinnert. Auch das Viktor-Emanuel-Denkmal soll an bewegte, kampf- und siegreiche Tage, an die Schlacht von Magenta und an den Einzug in Mailand erinnern, den der König am 8. Juni 1859 an der Seite seines Verbündeten, des Kaisers Napoleon III., und an der Spitze der siegreichen italienischen und französischen Truppen hielt. Diesen Einzug, der Empfang der Monarchen durch das Mailänder Volk, den Einmarsch der Zuaven, der Bersaglieri und der französischen Grenadiere schildert in lebhafter Bewegung der Gruppen und Einzelfiguren ein den aus carrarischem Marmor gefertigten Sockel umgebendes Hochrelief in Bronze. Das Standbild des Königs selbst, ebenfalls in Bronze ausgeführt, stellt ihn hoch zu Ross in der piemontesischen Uniform dar, wie er auf dem Schlachtfeld vorwärts sprengend sein Pferd kurz parirt, um eine Meldung entgegenzunehmen oder einen Befehl zu erteilen; es erinnert in Haltung von Reiter und Pferd etwas an das kürzlich enthüllte Kaiser-Friedrich-Denkmal in Wörth und vermeidet jede Anlehnung an die bereits vorhandenen Reiterstandbilder Viktor Emanuels in Florenz, Venedig, Bologna und Genua. Die Verbindung von Statue und Sockel an den beiden Langseiten des Denkmals werden durch römische Adler in Eichenkränzen gebildet; vom Sockel zu den Stufen des Denkmals in rotem Granit leiten zwei mächtige Löwen aus Marmor über, die von besonderer machtvoller Wirkung sind. Der eine hält schützend seine Pranke auf ein Schild mit der Inschrift Roma, an das Wort Viktor Emanuels „Qui siamo e qui resteremo“ erinnernd; der andere deckt in stolzer Ruhe mit seiner rechten Vordertatze das Wappen des Hauses Savoyen. Sonst zeigt das Denkmal an Inschriften nur die Daten „Juni 1859“ und „1896“. Das Denkmal erhebt sich auf dem Domplatz, der seine Regulirung bekanntlich hauptsächlich der Anwesenheit Kaiser Wilhelm I. und Viktor Emanuels in Mailand im Jahre 1875 verdankt, und nimmt mit Geländer einen Flächenraum von etwa 320 m im Quadrat bei einer Höhe von 14,80 m ein. Von besonderer Schwierigkeit war der Guss des zusammenhängenden, 2,30 m hohen und 64 Figuren umfassenden Hochreliefs in einem Stück. Die Kosten des Denkmals belaufen sich auf etwa 412000 Frcs., von denen 100000 die Stadt Mailand trägt und weitere 100000 durch Staatszuschuss gedeckt sind.

* Aus *Wien* wird geschrieben: Noch im Laufe dieses Sommers sollen im Parlamentsgebäude die überlebensgroßen Hermenbüsten hervorragender Parlamentarier in der großen Säulenhalle zur Aufstellung gelangen. Hierzu sind folgende Büsten bestimmt, und zwar: Dr. Smolka, Grocholski, Herbst, Graf Clam-Martinitz, Schmerling und Graf Leo Thun. Diese Büsten werden von folgenden Künstlern ausgeführt: Professor *Kundmann* (Schmerling), *Lax* (Dr. Herbst), *Hugo Haerdtl* (Smolka), *Lewandowski* (Grocholski) und *Myslbek* (Clam-Martinitz und Thun). Das Modell des Monumentalbrunnens ist in einem Zehntel der Größe im Atelier des Bildhauers *Hugo Haerdtl* vollendet worden. Die Hauptfigur, die Minerva, wird von Professor *Kundmann* ausgeführt. Auf dem oberen Sockel sitzt rechts eine Frauengestalt, die gesetzgebende Gewalt, links die ausübende Gewalt. Beide Figuren sind von Professor *J. Tautenhayn* modellirt. An der Vorderseite sieht man eine Gruppe, darstellend den Inn und die Donau, eine männliche und eine weibliche Gestalt, zwischen denen das Wasser in das Becken fließt (modellirt von *Hugo Haerdtl*). Eine ähnliche Gruppe, von Professor *Kundmann* modellirt, aus zwei Frauengestalten, die Elbe und Save, schmückt rückwärts den oberen Sockel. Auf dem zweiten, unteren Sockel sind rechts und links je zwei Kinder, auf Delphinen reitend, gleichfalls von Haerdtl modellirt, angebracht. Unterhalb dieser Gruppen sitzt je ein Triton, der eine Muschel auf dem Kopfe trägt, in welche sich das Wasser ergießt. Auf den acht Sockeln der Rampe des Parlamentsgebäudes (je vier rechts und links) werden acht Kolossal-Statuen, vier griechische und vier römische Historiker, aufgestellt, und zwar der vier Griechen Polybius, Xenophon, Thukydides und Herodot und der vier Römer Titus Livius, Julius Cäsar, Tacitus und Sallustius. Mit der Ausführung dieser Arbeiten wurden die Bildhauer *Alois Düll, Hugo Haerdtl, Kauffungen, Lax, Schwerzek, Seib, Bacher* und *Sterrer* betraut. Zur Vollendung des bildnerischen Schmuckes der Rampe fehlen noch die vier Rossebändiger auf den bereits bestehenden Eckpostamenten der Rampe. Auch diese Arbeiten sind bereits vergeben, und zwar wurde mit der Ausführung der obenerwähnte Bildhauer *Lax* betraut. Die Kosten der bildnerischen Ausschmückung sind folgende: für den Brunnen allein 250000 fl., für die Flaggenmaste 50000 fl., für die Historiker-Statuen (acht an der Zahl) 64000 fl., für die vier Rossebändiger 80000 fl., zusammen 440000 fl.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* sind vom preußischen Staat folgende Werke angekauft worden. Aus Spanien: José Morena Carbonero, Madrid: „Ein Abenteuer aus Gil Blas“ (Ölg.) und Joaquin Sorolla Rastida, Madrid: „Valenzianischer Fischer“ (Ölg.); aus Österreich: Carl Frhr. v. Merode, Wien: „Töpfer bei der Arbeit“ (Ölg.); aus England: R. B. Nisbet, Edinburgh: „Herbstlandschaft“ (Aqu.); aus Frankreich: Das Menzel-Porträt von Jean Boldini, Paris; aus Holland: Arthur Briët, Nunspeet: „Häusliche Andacht“ (Ölg.) und Jacob Maris, Haag: „Am Kanal“ (Ölg.); aus Italien: Guglielmo Ciardi, Venedig: „Canale Grande in Venedig“ (Ölg.); aus Schweden: Anders L. Zorn, Stockholm: „Sommerabend. Schweden“ (Ölg.); aus Norwegen: Fritz Thaulow, Dieppe: „Novembertag in der Normandie“ (Ölg.); von den Werken polnischer Künstler: A. v. Kowalski-Wierusz, München: „Der Wilderer“ (Ölg.); aus Belgien: „Catilina“, Bronzebüste von Thomas Jules Vincotte, Brüssel. Innerhalb der deutschen Gruppen sind für den Staat erworben: Aus München: Richard v. Poschinger, „Allee bei Schleißheim“ (Ölg.); aus Karlsruhe: H. von Volkmann, „Frühlingslüfte“ (Ölg.); aus Düsseldorf: Hermann Bahner, „Aprilabend an einem holländischen Kanal“ (Ölg.); Rud. Ad. Seel, „Sklavenhandel in Kairo“ (Ölg.); endlich von Berliner Werken: Ludwig Manzel, „Abendlied“ (Bronzestatue); Hugo Vogel, „In der Laube“ (Ölg.); Georg Koch, „Moltke und die fremden Offiziere“ (Ölg.); Ludwig Noster, „Ein ruhiges Stündchen“ (Ölg.); Paul Vorgang, „Herbstabend im Park“ und Karl Saltzmann „Manöverfahrt“. Außerdem wurde noch eine Anzahl graphischer Arbeiten angekauft. — Der Kaiser hat persönlich den Ankauf zweier Gemälde befohlen: „Der Renommist“ von Jul. Ebrentraut, Berlin, und „Septembertag am Kellersee“ von Paul Flickel, Berlin. — Das *Museum von Magdeburg* hat folgende sieben Gemälde erworben: „Genesung“

von Walther Firle-München, „Die Schwestern“ von Mac Ewen-Paris, Herbstlandschaft von Sunchez Perrier-Sevilla, „Pan“ von Enrique Serra-Rom, eine Bildnisstudie von Max Pietschmann-Dresden, „Ein Wolf des Meeres“ von Andreu y Sentamans-Madrid und das Aquarell „Livia“ von Battaglia-Rom. In den Besitz der Verbindung für historische Kunst gingen vier Werke über: „Kondolenzbesuch“ von Adolf Echtler-München, „St. Karl Borromäus“ von Gabriel Hackl-München, „Beweinung Christi“ von Willy von Beckerath-Düsseldorf und „Viktoria“ von Rudolf Eichstädt-Berlin.

Dresden. — Im September und Oktober d. J. beabsichtigt die Königl. Hof-Kunsthandlung *Ernst Arnold,* Inhaber *Ad. Gutbier,* Dresden, eine Ausstellung von Handzeichnungen deutscher Künstler zu veranstalten, die in möglichst vollständiger und charakteristischer Zusammenstellung einen Einblick gewähren soll in das Schaffen unserer modernen Künstler. Die genannte Kunsthandlung wendet sich zur Durchführung dieses Planes an Künstler wie Sammler mit der Bitte, sich an dem Unternehmen zu beteiligen. Die Zeichnungen sind vom 15. August bis 5. September einzuliefern; die Dauer der Ausstellung ist vom 15. September bis Ende Oktober. Zugelassen werden Studien aller Art, Kompositionsentwürfe, Entwürfe zu kunstgewerblichen Arbeiten, Karikaturen, Zeichnungen in Bleistift, Kohle, Tusche, Aquarell, Pastell u. s. w.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Düsseldorf. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. In der am 14. Juni stattgehabten Ausschusssitzung sind die am 27. Juli unter die Mitglieder des Vereins zur Verlosung kommenden Kunstwerke angekauft worden. Es befanden sich unter den 300 Werken der diesjährigen Pfingst-Ausstellung zahlreiche tüchtige Arbeiten, und es ließ sich voraussehen, dass die vom Ausschusse des Vereins zu wählenden Gemälde den alten Ruf künstlerischen Wertes, den die Gewinne des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen überall in besonderem Maße genießen, mehr als je rechtfertigen würden. Diese Erwartung ist vollauf bestätigt. Auch ist hervorzuheben, dass die Anzahl der Gewinne gegen früher erheblich vermehrt wurde. Nicht weniger als 45 945 M. wurden diesmal zum Erwerb von Kunstwerken aufgewendet. Eine achtunggebietende Summe, welche zugleich aufs beste die große und in stetem Zunehmen begriffene wirtschaftliche Bedeutung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Bezug auf das gesamte künstlerische Schaffen illustrirt. Unter den zur Verlosung angekauften Gemälden befinden sich Werke von Professor Brütt, H. Bachmann, O. Erdmann, Mühlig, Oehmichen, C. Mücke u. A. — Solche bedeutenden Aufwendungen, mehr aber noch die seit der langen Zeit seines Bestehens bethätigte Schöpfung und Förderung von Kunstdenkmälern zur öffentlichen Bestimmung — wir erinnern nur an die Rethelschen Fresken im Kaisersaale zu Aachen — sichern dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen die erste Stelle unter allen verwandten Korporationen. Auch an Mitgliederzahl übertrifft er mit seinen 6500 Aktionären alle übrigen Kunstvereine Deutschlands. — Als Vereinsgabe wird in diesem Jahre ein Kupferstich von Professor Forberg nach Th. Rocholl's Gemälde „Begrüßung König Wilhelms I. nach der Schlacht“ an sämtliche Mitglieder zur Verteilung gelangen, ein patriotisches Kunstblatt von dauerndem Werte.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen in Athen. Nach dem D. R.-A. werden durch Unterstützung von Seiten deutscher Gönner und einer englischen Dame schon das zweite Jahr unter Leitung Dörpfeld's Ausgrabungen zur Aufklärung der Topographie Alt-Athens fortgeführt. Dörpfeld lässt sich dabei von dem Bestreben leiten, Antwort auf bestimmte Fragen zu finden, welche für unsere Vorstellung von der Gestalt des alten Athen von entscheidender Bedeutung sind. So galten die Ausgrabungen im vorvergangenen Winter der Frage nach dem Platze des Hauptstadtbrunnens der Pisistratiden-Zeit, der sogenannten Enneakrunos. Im letzten Winter hat Dörpfeld die Lage des Stadtmarktes ins Auge gefasst und entsprechend der Annahme seiner Lage östlich unter der Höhe, welche den sogenannten Theseustempel trägt, dort mit der Ausgrabung eingesetzt. Er hatte zu diesem Zwecke zwei Grundstücke an der heutigen Poseidonstraße ankaufen können, welche ohne großen Aufwand zu haben waren, da glücklicher Weise die moderne Stadt sich hier nicht erheblich ausdehnt und keine besonders wertvollen Häuser im Wege sind. Das Terrain dieser beiden Grundstücke ist bis auf den antiken Boden freigelegt. Es haben sich auf beiden außer einigen Skulpturen und Inschriften die Überreste antiker Bauten gefunden, welche ihren Entdecker in seiner Annahme bestärken, dass aus der litterarischen Überlieferung her bekannte Hallen am alten Stadtmarkte hier gelegen hätten. Es ist aber zur vollen Sicherstellung aufs lebhafteste zu wünschen, dass die griechische Regierung durch Expropriirung der anstoßenden Grundstücke an der Poseidonstraße die Möglichkeit schaffe, die Untersuchung im größeren Umfange fortzuführen. In griechischen Zeitungen haben sich dafür bereits empfehlende Stimmen hören lassen. 4

Münzenfund. In der Nähe von Portadore bei Civitavecchia hat man in der Nähe von Ruinen sehr gut erhaltene Münzen des 13. Jahrhunderts gefunden. Ihr Ursprung aus Pisa ist durch die Inschriften erwiesen; die Münzen zeigen auf der einen Seite das Bild der Jungfrau mit dem Monogramm M. P. O. V., auf der anderen Seite Friedrich II. und den ghibellinischen Adler mit Umschrift FR. IM. Prtr (Fredericus Imperator).

KUNSTHISTORISCHES.

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. Jahrespublikation für 1896: *Baldovinetti, Al.,* Fresco im Hof der Annunziata zu Florenz. 1 Bl. u. 3 Details. *Baldung, H.,* Frankfurt a/M., Städtisches Museum. 1 Bl. *Bonsignori, Fr.,* Altargemälde, Mantua. 1 Bl. *David, Gerard,* Anbetung des Kindes, Budapest. 1 Bl. Derselbe, Anbetung des Kindes, Berlin, G.-R. v. Kaufmann. 1 Bl. *Deutscher Quattrocentist,* Augsburg. 2 Bl. *Deutsche Skulptur* des XV. Jahrh. 1 Bl. *Holbein, Hans d. J.,* Kupferstich-Kabinet, München. 1 Bl. *Ital. Quattrocentist* in Karlsruhe. 1 Bl. *Kulmbach, Hans v.,* Gemälde in Krakau. 4 Bl. *Uffenbach, Ph. v.,* Frankfurt a/M., Städtisches Museum. 1 Bl.

VERMISCHTES.

Der Stadt Bassano ist der Ankauf eines wertvollen Bildes eines ihrer Söhne, des Malers Jacopo da Ponte, geb. 1510 in Bassano, für das städtische Museum gelungen. Es ist eine Kreuzigung in der Größe von 2,65 m zu 1,30 m und zeigt alle Vorzüge dieses Malers.

Eine päpstliche Erinnerungsmedaille, die an dem Feste St. Peter und Paul verteilt worden ist, soll die Bestrebungen

Leo XIII. zur Vereinigung aller Kirchen verewigen. Das von dem Graveur des Vatikans, Cav. Bianchi, gefertigte Kunstwerk zeigt auf der einen Seite das Bildnis des Papstes mit der Inschrift: Leo XIII. Pont. Max. An. XIX. Die Mitte der anderen Seite nimmt die Figur des Erlösers ein. Links von ihm trägt ein Labarum mit einem Scepter die Inschrift Unus Dominus. Rechts stehen zwei koptische Priester, hinter ihnen den Orient andeutende Palmen. Im Hintergrund soll ein Rheder, der ungewiss nach einem Schiffe blickt, den Protestantismus andeuten; die Umschrift dieser Seite ist: FIET . UNUM . OVILE . ET . UNUS . PASTOR.

Über die *Röntgen - Strahlen und den anatomischen Unterricht für Künstler* äußerst sich Professor Dr. *Hans Virchow* in einem Schreiben an die „Kunsthalle" wie folgt: „Wie Sie denken können, habe ich von Anfang an lebhaftes Interesse an der Frage gehabt, in welcher Weise sich die Photographieen nach Röntgen'schem Verfahren auch für den Kunstunterricht verwerten ließen. Was ich in der gegenwärtigen Phase dieser neuen Technik — soweit mir Aufnahmen bekannt geworden sind, — antworten könnte, ist folgendes: Zunächst ist das Verfahren noch so sehr im Fluss, dass man nicht sicher beurteilen kann, ob das, was man heute sagt, nicht schon morgen durch neue Erfahrungen überholt ist. Einstweilen aber ist die ganze Anordnung der zu photographirenden Teile, der Lichtquelle und der Platte gegenüber, eine derartige, dass man nur gewisse sozusagen zwangsmäßige Stellungen aufnehmen kann, welche für das Verständnis und Studium natürlicher und mannigfacher Haltungen nur einen indirekten Wert haben. Demnächst ist sehr zu beachten, dass naturgemäß ein Verfahren, welches die von der Platte entfernteren Punkte in anderem Maßstabe zur Darstellung bringt als die näheren Punkte, Bilder liefern muss, die erst umkonstruirt werden müssen, um eine exakte Vorstellung von der relativen Lage der Teile zu einander zu liefern. Nun giebt es in der That bereits eine große Fülle sehr guter Abbildungen, in welchen die Skelettteile mit großer Sorgfalt und Genauigkeit in die Körperumrisse hineingezeichnet sind, mit so großer Genauigkeit, dass es, wie ich glaube, den weitestgehenden Anforderungen der Bildhauer genügt. Ich sehe also die Bedeutung dieser neuen Photographieen für die Bildhauer weniger darin, dass durch dieselben etwas gelehrt würde oder gelehrt werden konnte, was man vor dem nicht wusste oder nicht wissen könnte, als vielmehr darin, dass durch die unmittelbare Anschauung das Nachdenken und die Aufmerksamkeit eine neue Belebung erfahren." —:—

— *Das Wiener Belvedere.* In der „N. fr. Presse" vom 28. Juni lesen wir: „In den Zeitungen war vor kurzem eine Notiz zu lesen, derzufolge die herrliche Schöpfung *Lucas v. Hildebrand's*, das Belvedere, zum Wohnsitze eines Erzherzogs adaptirt und ein Konkurs für Architekten zur Durchführung dieser Adaptirung inscenirt werden soll. Schon vor mehr als einem Decennium tauchte der Gedanke auf, das Belvedere in dieser Weise nutzbar zu machen, aber er wurde wieder aufgegeben, weil Fachmänner von Gewicht die Ansicht aussprachen, einmal, dass es eine äußerst heikle Aufgabe wäre, das Hauptwerk des berühmten Baukünstlers, eine bauliche Anlage, welche mit dem Garten und den Nebenbauten ein vollständig in sich geschlossenes Ganzes bilde, umgestalten zu wollen, da die Änderung immer eine Schädigung bedeuten müsste und dann, weil diese Adaptirung in jedem Falle nur mit sehr bedeutenden Kosten vollzogen werden könnte. Das Haus ist ein Sommerpalais, das in Bezug auf Wohnbarkeit den heutigen Bedürfnissen in keiner Weise entspricht, es hat weder Küche noch Keller u. s. w., ja die Souterrains sind überhaupt so feucht, dass sie in keiner Weise nutzbar gemacht werden können. Wir haben, als man die Fassade gegen Süden von der die Schönheit aller Details verhüllenden Tünche zu befreien begann, diese Renovirung mit voller Befriedigung begrüßt, wir haben auch die Verbreiterung des Nebengebäudes, in welchem Jahre hindurch die Restaurirschule untergebracht war und das künftig als Pferdestall dienen soll, schweigend sich vollziehen lassen; wir haben aber so ernste Bedenken gegen die Umgestaltung des Belvedere zu einem im heutigen Sinne bewohnbaren Palais, dass wir nicht umhin können, diese auszusprechen. Das Belvedere ist eine Hauptzierde Wiens, als bauliche Anlage sowohl im großen und ganzen als auch in allen Details, von den Gliederungen der Fassade bis zu jedem Säulenkapitäl der großen und kleinen Plastik, an dem Gebäude und in den Gartenanlagen von einem Reichtum der Erfindung und einem Geschmack der Anordnung, dass es die hervorragendsten Architekten Deutschlands, Frankreichs, Italiens und Englands seit Jahren zum Gegenstande ihrer eingehendsten Studien gemacht haben. Das Äußere des Hauptgebäudes ist der kongruente Ausdruck der Einteilung des Innern; wer für solche Dinge auch nur einigermaßen sein Auge geschult hat, erkennt da die Dispositionen in Bezug auf den prächtigen großen Saal, auf die Pavillons und überhaupt alle Räume; da irgendwie maßgebend einzugreifen und zu ändern, wäre in höchstem Maße unkünstlerisch, denn das Belvedere ist vom Eingange an in den Garten auf dem Rennweg in allen seinen Teilen bis zu seinem Ausgange gegen die Südbahn eine so wohllautende architektonische Anlage, dass man es mit Recht ein bauliches Gedicht nennen kann; es steht auch künstlerisch viel höher als alles, was der geniale Hildebrand sonst noch in Österreich, Deutschland und Italien geschaffen hat. Wir denken, dass alle unsere hervorragenden Architekten ebensoviel Pietät wie Bewunderung für dieses Meisterwerk der Baukunst haben, und einem Lockrufe, welcher diesfalls an sie ergehen sollte, nicht Folge leisten werden. Zu all dem, was da von Renovirungen zulässig ist, erscheint die Intervention eines Architekten unzulässig und überflüssig; je weniger geändert wird, um so besser wird es sein. Ein Haus, das nicht bewohnbar ist, zur Wohnung umgestalten wollen, heißt aber, es gründlich verändern und also als Kunstwerk — verderben. Man beseitige den Schaden, den da die Zeit und — der Unverstand angerichtet haben, und man hat alles gethan, was überhaupt vorgenommen werden darf. Es sei in Zukunft ein entzückendes Sommerlusthaus oder — die Filiale eines Museums; anderes kann es nicht sein, wenn man es nicht an seiner Schönheit schädigen will."

Athen. — Nach dem „Asty" ist vor kurzem aus der Gräberstraße am Dipylon, die alljährlich von Tausenden von Fremden besucht wird, ein Grabrelief verschwunden, das einen Knaben mit seinem Hunde darstellt. Ebendort ist im vergangenen Frühjahre das berühmte attische Grabrelief der Hegeso stark beschädigt worden. Man glaubt, dass die Regierung die wertvollen Kunstwerke aus ihrer alten Umgebung fort in das Nationalmuseum schaffen lassen wird, um sie vor Frevlern zu bewahren. — Zu einer der drei Pfeilerstatuen mit Schlangenfüßen in der sogenannten Gigantenstoa nördlich vom Areopag zwischen dem sogenannten Theseustempel und der Halle des Königs Attalos hat der um Athens Skulpturensammlung hochverdiente Bildhauer Panagios Kaludis, der seit 35 Jahren im Dienste der Generalverwaltung der Museen arbeitet, soeben in einem seit langer Zeit im athenischen Nationalmuseum befindlichen Kopfe aus Marmor die Ergänzung entdeckt. Bruch auf Bruch passt der Kopf auf den Torso des Schlangenfüßlers. Es ist nur merkwürdig,

dass dieser Kopf nicht in Athen, sondern in Eleusis gefunden wurde, so dass man eine spätere Verschleppung der drei Statuen nach Athen annehmen könnte. Kaludis verspricht weitere Nachforschungen im Museum von Eleusis. 4

VOM KUNSTMARKT.

London. Der Schluss der englischen Kunstsaison ist ziemlich ruhig verlaufen, und wenn auch die Versteigerung der Sammlungen des Sir Julian Goldsmid einen Preis von mehr als 100 000 £ erreichte, so befanden sich doch eigentlich Stücke allerersten Ranges nicht in der Kollektion. Die Bilder trugen noch am meisten bei zu dem günstigen finanziellen Resultat, da 82 Nummern mit 67 000 £ bezahlt wurden, und hierbei wiederum 17 Bilder den Ausschlag gaben, weil diese allein 52 000 £ erzielten. Von den letztgenannten 17 Bildern waren 15 Werke von Reynolds, Gainsborough, Romney, Turner, Constable, Stanfield und Beechy, die übrigen beiden Gemälde von Alma Tadema und Sir John Millais. Die besten Preise waren folgende: Mary Monckton, von Reynolds, 7850 £ (Agnew). Lady Eden, von Gainsborough, 5250 £ (Agnew). Mr. Mathew, von Reynolds, 4200 £ (Tooth) Die Gräfin Barbara von Coventry, 3990 £, gleichfalls von Reynolds (Agnew). Eine Landschaft von Turner, 3870 £ (Agnew). Mrs. Oliver, von Romney, 3270 £ (Agnew). Landschaft von Gainsborough, 3270 £ (Vokins). Miss H. Shore, von Romney, 2890 £ (Agnew). Turner, ein Seestück, 2300 £ (Agnew). J. Constable, Einschiffung Georgs IV., 2100 £ (Tooth). Die Herzogin Catharina von York, von Beechey, 1570 £ (Tooth). Die Erwartung, von A. Tadema, 2100 £ (Agnew). Ein Porträt, von Sir John Millais, dem jetzigen Präsidenten der Akademie, 1570 £ (Agnew). Das Porträt einer Dame, von Hoppner, 1250 £ (Gibbs). Der Musikunterricht, von Jan Steen, 580 £ (Sedelmeyer). — Eine Miniature, weibliches Porträt aus der Zeit Louis' XV., bezeichnet „Hall“, 61 £; eine goldene Dose mit einer landschaftlichen Miniature von A. Kauffmann, 115 £. Eine Miniature der Gräfin von Guilford, von Richard Cosway, 145 £. Die Porträts zweier Schwestern, in kostbarem Rahmen, von Cosway, 425 £. Eine Miniature, klassische Scenen, auf einer altenglischen Uhr, 325 £. — Ein paar goldbronzene Kandelaber 80 £. Eine Uhr, von Gille l'Ainé in Paris, Louis XV., 200 £. Ein Schreibtisch, Louis XV., Marqueterie, mit Ornamenten, 685 £. Ein Louis XVI.-Schreibtisch aus Tulpen- und Rosenholz, 315 £. Ein Alt-Brüsseler Gobelin, die Königin von Saba und Salomo, gezeichnet Le Clerc, 420 £. — Aus dem Verkauf der Sammlung des Mr. John Alexander sind einige interessante Vorkommnisse zu erwähnen. Eine venezianische Abendtafel, neun Personen um einen Tisch gruppirt, dem Giorgione zugeschrieben aus der Donato-Auktion, woselbst das Werk 2200 £ erzielte, dann in der Dudley-Sammlung, erreichte hier nur 140 £. Eine Familiengruppe, Katharina von Medici und ihre vier Kinder, von Janet, 1561 gemalt, aus der Strawberry-Hill und Magniac-Sammlung, 473 £. Eine Magdalena, in rotem Gewand, knieend, von Murillo, aus der Sammlung der Königin von Spanien, die 3000 £ dafür gezahlt, 862 £. Ein Porträt der Lady Hamilton, von Romney, 550 £. Ein weibliches Porträt von Millais, 320 £. „Retour des troupeaux“, von C. Jacques, 483 £. Eine Straße in Nürnberg, von H. Leys, 150 £. Eine Landschaft, von A. Mauve, 580 £. — Aus dem mittelbaren Nachlass von Cosway gelangten Miniaturen zur Auktion, die durchschnittlich 100 £ erzielten. Ein verbürgtes Werk dieses Meisters erreicht stets diesen Preis in England, ein Umstand, der hinsichtlich der vielfach vorhandenen Fälschungen in Erinnerung gebracht werden möge.

v. SCHLEINITZ.

London. — Der Auktionsverkauf der seltenen Sammlung, von Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz des verstorbenen Grafen von Warwick wurde unter Zahlung von sehr guten Preisen durch Christie beendet. Eine der Hauptnummern bildete eine schwarze Kreidezeichnung von Michelangelo Buonarroti, die Jungfrau darstellend, wie sie den Leichnam Christi stützt, nebst vier anderen Figuren, 10×11 englische Zoll. Dieses Blatt ist eine zur „Kreuzesabnahme“ angefertigte Studie des Meisters, und erzielte nach heißem Kampf einen Preis von 1400 £ (Colnaghi). Andere bedeutende Objekte erreichten nachstehende Gebote: Jacopo Bellini, drei Studien in Sepia, 11½×8½, 160 £ (Donaldson). Die Darstellung der Maria im Tempel, von demselben Meister in roter Kreide, 11¾×12, aus der Lawrence-Sammlung ursprünglich herrührend, 275 £ (Hazeltine). Drei Blätter von A. Dürer wurden gleichfalls sehr hoch verkauft. Porträt des von Lucas van Leyden, Brustbild schwarze Kreide, das Monogramm Dürer's verwischt, aber leserlich, 10×14½, 450 £ (Colnaghi). Ein Mann im Profil, schwarze Kreide, Dürer bezeichnet und datirt 1518, 9¾×14¾, 410 £ (Colnaghi). Brustbild eines Mannes mit flacher Mütze, schwarze und weiße Kreide, auf rot grundirtem Papier, 7½×10, 245 £ (Davis). D. Ghirlandajo, die Krönung der Maria, Federzeichnung, 13×18, 115 £ (Colnaghi). Leonardo da Vinci, Kopf eines jungen Mädchens, in schwarz und roter Kreide, 6×8, 480 £ (Richter). Andrea Mantegna, eine Fontaine, Federzeichnung, 8¾×11½, 165 £ (Murray). Verschiedene Studien von Raffael, in Sepia, auf einem Blatt, 8¼×10¼, 355 £ (Davis). Eine Zeichnung von Rembrandt, Porträt eines Mannes, en face, Jan Six ähnlich, 7¾×9, mit der Feder ausgeführt, 150 £ (Colnaghi). Watteau, ein Pilger, schwarze und rote Kreide, 10×15, 115 £ (Colnaghi). Die Sammlung von 454 Nummern brachte im Ganzen 8061 £. — Eine bei Christie gleichfalls abgehaltene Auktion einer sehr vollständigen Sammlung von Kupferstichen und Radirungen nach Meissonier lieferte auch günstige Resultate, so namentlich: „1814“ von J. Jacquet, 26 £. „Die Schachspieler“ von A. Blanchard, erster Plattenzustand, 25 £. „Das Eingeständnis“ von H. Vion, 25 £. „1814“ von J. Jacquet, Probeblatt auf Velin, nur 50 Exemplare vorhanden, 120 £. „1806 (Jena)“, 47 £. „1807 (Friedland)“, 64 £. „Porträt des Sergeanten“, Prachtblatt auf Velin, 35 £ 14 sh., sämtlich von J. Jacquet. „La Patrie perdue“ von F. Bracquemont, Probeblatt auf Velin, bezeichnet, 106 £. Viele der Blätter waren mit einem schwarzen Siegel, das Monogramm des Meisters enthaltend, wie er es zu führen pflegte, versehen. — Eine kleine, aber auch recht interessante Sammlung von Kupferstichen versteigerte Sotheby. Den besten Preis erreichte mit 300 £ ein Blatt von Prinz Ruprecht, das als eines der ältesten Werke in Schabkunst-Manier gilt. Das Sujet besteht in einer Figur, welche den Todesvollstrecker und Henkersknecht Johannes des Täufers darstellt (zweiter Plattenzustand). — Eine Miniature von K. Cosway, weibliches Porträt, 59 £. Zwei größere Miniaturen, gleichfalls weibliche Porträts, bezeichnet W. Wood, 1790, erzielten 200 £. — Ein Aquarell, Sonnenuntergang, von Barret, 145 £; ein Interieur, von J. Israels, 63 £; Hastings, von C. Fielding, 298 £; Landschaft von W. Turner, 73 £, desgleichen Mainz von demselben Künstler, und St. Goarshausen am Rhein, 60 £. Die Auktion der Gemälde des Obersten Hargraeves bei Christie erreichte 13 107 £. Landschaft, von Vicat Cole, 580 £; die Pensionäre, von E. Landseer, 800 £; Catharina, von Lord

Leighton, 235 £. Bootsscene, von W. Müller, 840 £. — Ganz besonders hohe Preise wurden für die Sammlung Haskett Smith gezahlt, welche berühmt ist durch ihre zahlreichen Bilder von G. Morland: der Kirschenverkäufer, 1050 £; Landschaft mit Ziegeunern, 410 £; die Schiffbrüchigen, 550 £. Die Porträts der frühen englischen Meister waren nicht minder gesucht, so erzielte Samuel Whitbread von Gainsborough, 1810 £ (Agnew); Emma Whitbread, von Hoppner, 1890 £ (Agnew); die Spieler, von demselben, 1630 £ (Agnew); Lady Waldegrave, 1100 £. — Fünf Guardi's wurden zu folgenden Preisen verkauft: Ansicht des Kanals, 398 £; Venedig, 200 £; Markusplatz, 540 £ (Colnaghi); der Kanal, 400 £ und ein anderes Bild, gleichfalls der Canale grande, 740 £ (Schaefer). Aus der Sammlung Hawkins sind folgende ältere Meister erwähnenswert: Ländliches Fest, von Pater, 200 £; eine weibliche Figur, von G. Terburg, 1150 £; weiblicher Kopf, Skizze von Hogarth, 440 £; Nymphen und Cupido, von A. Kauffmann, 115 £.

v. SCHL.

Bilderpreise von Kunstauktionen. — Eine Versteigerung in *Paris* einer nur etliche achtzig Nummern zählenden Sammlung von Gemälden und Zeichnungen brachte 367000 Fr. Unter den alten Bildern erreichte Ruisdael, die Ruinen, 26100 Fr., ein zweiter Ruisdael, die Ufer der Yssel, 9400 Fr., Terborch, männliches Bildnis, 6500; Jan Goyen, die Maas bei Dordrecht, 7000; Goya y Lucientes, Stierkampf, 4100; Teniers der Ältere, Kegelspiel, 2060 Fr. Von den neueren Gemälden sind hervorzuheben: Benjamin Constant, Zeitvertreib eines Kalifen zu Sevilla im 13. Jahrhundert, 8400 Fr.; der Sultan von Marokko, einen französischen Gesandten empfangend, 5800; Berne-Bellecour, die Pariser Schützen im Gefecht bei Malmaison, 20. Oktober 1870, 7500; Corot, Mandolinenspielerin, 9800; Courbet, Landleute vom Markte kommend, 16600; der Teich, 2100; die Wilddiebe, 8200; im Wald, 5000; Diaz: Wald zu Fontaineblau, 3950, der gefangene Amor, 5350; Jules Dupré, Hütte am Waldrand, 9100; Heilbuth, auf dem Schloss, 6400; Wasserfahrt, 7000; Jacque, Schafe in den Hürden, 10300; Meissonier, der Leser, 31000; De Neuville, Vorfall in der Schlacht bei Rezonville, 5000; Leopold Robert, Pifferari vor der Madonna 10100; Troyon, Halt der Jagdhunde, 17500; Teich mit Enten, 25000; van Marcke, rothe Kuh, 8100; Vautier (Düsseldorf), Abschied der Getrauten, 28900; Vibert, Abschied der Getrauten (Spanien), 20000; Ziem, die Piazzetta in Venedig, 4800 Fr. Gegen zwanzig Zeichnungen und Wasserbilder von Rudolf Alt, Heilbuth, Kriehuber und besonders Pettenkofen wurden 360 bis 950 Fr. das Stück bezahlt. Hervorzuheben ist, dass Bilder einiger früher sehr geschätzter neuer Meister (Benouville, Boilvin) unter 1000 Fr. zugeschlagen wurden. —

(Vossische Zeitung.)

— Aus *London* wird berichtet: Eines der schönsten Bildnisse *Romney's*, deren Wert in beständigem Steigen ist, kam kürzlich zur Versteigerung. George Romney gehört der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an und gilt als der bedeutendste englische Bildnismaler dieser Zeit neben den Schülern des Reynolds. Das Bild stellt die Viskountess Caroline Clifden und deren Schwester Lady Elisabeth Spencer als „Musik" und „Malerei" dar. Die eine Dame spielt die Harfe, während die andere eine Kreideskizze von einem antiken Vorwurf anfertigt. Das Bild wurde für den vierten Herzog von Marlborough gemalt und Lord Clifden bei dem Tode seiner Gattin verehrt. Es war bisher stets im Familienbesitz, wurde aber 1892 im Burlington-Haus ausgestellt und hat auch während der letzten vierzehn Tage der Besichtigung des Publikums freigestanden. Unter höchster Spannung der Anwesenden wurde das Bild bis auf 10500 Guineas (220500 Mk.) heraufgetrieben und fiel schließlich zu diesem kolossalen Preise Herrn Charles Wertheimer zu. Der höchste Preis, der bisher für einen Romney erzielt wurde, waren 3850 Guineas für ein Bild der Lady Hamilton als „Circe", das bei Christie vor sechs Jahren verkauft wurde. Etwa denselben Erlös ergab ein Bild der Lady Augusta Murray, das vorher zum Verkauf gekommen war. Bisher haben nur zwei Bilder höhere Preise erzielt, nämlich im Jahre 1894 ein Bild der Lady Betty Delmé von Reynolds, das mit 11000 Guineas (231000 Mk.) bezahlt wurde und gleichfalls von Wertheimer erstanden wurde, und sodann Rafaels „Kreuzigung" aus der Dudley-Sammlung, die im Jahre 1892 von Dr. Richter für 11600 Guineas (243600 Mk.) gekauft wurde.

(National-Zeitung.)

Bilderpreise der Berliner Kunstauktion bei Rudolph Lepke. Galerie Martin Heckscher in Wien. Nr. 1. Andr. Achenbach 3350 M. — Nr. 2. O. Achenbach 1200 M. — Nr. 3. u. 4. v. Blaas 625 u. 600 M. — Nr. 5. J. Brandt 1730 M. — Nr. 6. Brozik 710 M. — Nr. 7. Calame 6350 M. — Nr. 8. G. Gabani 500 M. — Nr. 9. Fr. Gauermann 5850 M. — Nr. 11. J. Gimenez-Martin 600 M. — Nr. 12. 13. 14. J. Gisela 1400, 500 u. 775 M. — Nr. 15. Gysis 460 M. — Nr. 16. H. Kauffmann 4450 M. — Nr. 17 u. 18. Fr. A. Kaulbach 2400 u. 1780 M. — Nr. 20. Lossow 1050 M. — Nr. 21 u. 22. J. B. Madou 415 u. 305 M. — Nr. 23. H. Makart 6150 M. — Nr. 24. u. 25. Gabr. Max 3055 u. 920 M. — Nr. 26. Mock 500 M. — Nr. 27—30. A. v. Pettenkofen 2460, 540, 1105 u. 715 M. — Nr. 32. Prosdocimi 520 M. — Nr. 33. G. Quadrone 1490 M. — Nr. 34 u. 35. Ranftl 1110 u. 500 M. — Nr. 36. Reichert 330 M. — Nr. 37. A. Rotta 4650 M. — Nr. 38. Rottmann 890 M. — Nr. 41. A. Schreyer 7100 M. — Nr. 42. v. Schrötter 450 M. — Nr. 43. A. Seitz 5550 M. — Nr. 44 u. 45. B. Vautier 10100 u. 9700 M. — Nr. 46. W. Velten 775 M. — Nr. 47. Verboekhoven 2700 M. — Nr. 48. Verhas 890 M. — Nr. 50 u. 51. Fr. Vinea 755 u. 1505 M. — Nr. 52 u. 53. F. Waldmüller 4900 u. 4400 M. — Gesamtergebnis der Auktion 111828 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1896. Nr. 2.
Ein Instrument aus Kupfer von Tourbillon bei Sitten. Von B. Reber. — Ein bronzezeitlicher Grabfund. Von J. Heierli. — Die Burg Sarnen (Schluss). Von R. Durrer. — Die schweizerischen Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems und ihr Zusammenhang. Von J. Zemp. — Zur Geschichte der Glasmalerei. Von J. R. Rahn. — Gregorius Sickinger von Solothurn. Von F. A. Zetter-Collin und J. Zemp.

Die Kunst für Alle. 1896. Heft 20.
Die internationale Ausstellung 1896 der Secession in München. II. Von P. Schultze-Naumburg. — Die internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896. III. Von Jaro Springer. — Verschiedenes.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. XIX. Bd. Heft 3.
Die Anfänge des gotischen Baustils. Von G. Dehio. — Zu Raffaelino del Garbo. — Die 27. Winterausstellung der Londoner Royal Academy. Von A. von Beckerath. — Die Ausstellung spanischer Kunst in der New Gallery. Von A. von Beckerath.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 4.
Die neue Pfarrkirche zu Wadersloh in Westfalen. Von Wilh. Rincklake. — Ist die Kapelle auf dem Valkhofe zu Nimwegen von Karl dem Großen erbaut? (Schluss.) Von G. Humann. — Romanischer Bronzeleuchter in Form eines Löwenreiters. Mit Abbildung. Von Schnütgen. — Zwei mittelalterliche Dorsalien in der Kirche zu Kalchreuth. Von Th. Hampe. — Gotisches Elfenbein-Klappaltärchen im South-Kensington-Museum. Von Schnütgen.

Gazette des Beaux-Arts. Juli 1896. Nr. 469.
Les salons de 1896 (2. article). — La peinture, les dessins et les objets d'art au salon du Champ-de-Mars, par Paul Adam. — La décoration de Versailles au XVIII. siècle (3. article), par P. de Nolhac. — Le musée de Bale (3. article), par Antony Valabrègue. — Petits maîtres oubliés: Adolphe Hervier, par Raymond Bouyer. — Une ancienne petite ville de Bourgogne: Montréal, par Adolphe Guillon.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58 — BERLIN SW. Wartenburgstraße 15.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 32. 20. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 33) erscheint am 17. September.

DIE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN BERLIN.

III.

Wenn uns der Inhalt des großen Saales, der den Engländern und Schotten — die Iren scheinen in der Kunst nicht mitzumachen — eingeräumt ist, auch keine annähernd richtige Vorstellung von dem wirklichen Stande der Malerei in den beiden vereinigten Königreichen gewährt, so fehlt es doch nicht an berühmten Namen und an Werken, die dieser Namen auch würdig sind. Wir finden, um die auf dem Kontinent bekanntesten zu nennen, *William Ouless* mit drei Brustbildern, die uns den Zusammenhang der englischen Porträtmalerei mit van Dyck wieder besonders eindringlich veranschaulichen, dann den Akademiker *Philip H. Calderon* mit einem figurenreichen, ganz in der Art der Delaroche, Robert-Fleury, Th. Hildebrandt und Piloty komponirten und gemalten Geschichtsbilde, „Elisabeth Woodwille, Witwe König Eduard IV., Abschied nehmend von ihrem Sohne, dem Herzog von York“, und den ewig-jungen *Alma Tadema*, der uns auf einem „Juwelen“ betitelten Bilde, drei junge Mädchen auf und hinter einer Marmorbank am Strande des spiegelglatten, azurblauen Meeres, wieder von neuem mit seinem unbeirrbaren Schönheitsgefühl und seiner Virtuosität in der Wiedergabe des Marmors und anderen Gesteins in Staunen versetzt. In dieser Virtuosität ist ihm neuerdings ein ebenbürtiger Nebenbuhler in der Person von *R. Poynter* erwachsen, vermutlich einem Sohne des bekannten Akademikers Eduard Poynter, der schon vor Alma Tadema's Ankunft in London die archäologische Richtung in der englischen Malerei vertrat. Der junge Poynter hat in dem Bilde „Als die Welt jung war“, einem altrömischen Frauengemach, durch dessen Fenster man auf das Meer blickt, in der täuschenden Nachahmung von Marmor, Bronzen, Mosaiken, Malereien und dergleichen mehr ebenso Hervorragendes geleistet wie Alma Tadema. Nur die drei Mädchen, die in dieser kühlen Marmorhalle ihr sorgloses Leben genießen, sind anders geartet, als die kostümirten Engländerinnen Alma Tadema's. In ihren „koischen“ Gewändern, die die Formen der jugendlichen Körper durchscheinen lassen, erinnern sie mehr an die lockenden Gebilde der Franzosen Boulanger und Gérôme, denen solche „pompejanische“ Scenen geläufig waren. Auch sonst fehlt es nicht an Beispielen für den starken Einfluss, den in neuerer Zeit Paris auf das künstlerische Jung-England gewonnen hat. Die aus dem Brunnen gestiegene „Wahrheit“ von *Georg William Joy*, die von Rosen umflossene Gestalt der Albine auf dem Totenbette nach Zola's Roman: „La faute de l'Abbé Mouret“ von *John Collier* und der am Meeresstrande bei Boulogne entlang sprengende Napoleon I. an der Spitze seiner „Mamelucken“ von *Andrew C. Gow* deuten auf Pariser Schule. Albions Künstlerjugend ist überall zu finden. Sie wechselt jetzt zumeist zwischen Paris, München, Venedig und Florenz. Auch ein Engländer, der nicht nur in München die hohe Schule der Hell- und Grellmalerei durchgemacht, sondern auch ein specifisch bayerisches Motiv behandelt hat, ist auf unserer Ausstellung vertreten: *Georg Sauter* mit einer „Sprechstunde bei Pfarrer Kneipp“, auf der dieser würdige Prälat übrigens so dargestellt ist, als wolle er nach bekanntem homöopathischen Rezept die Teufel durch der Teufel Obersten aus den armen Kranken und Krüppeln austreiben. Aus den weit verzweigten Kolonieen der Engländer in Italien haben wir nur eine einzige, aber glänzende Frucht erhalten: die Vorbereitung zu einer Prozession

vor einer venezianischen Kirche von *Henry Woods.* Wir vermuten, dass die Engländer so klug sind, jeden Wetteifer im großem Maßstabe mit den italienischen Malern zu vermeiden, die ihnen zwar nicht an Gewandheit im Gebrauch des photographischen Apparats, aber an natürlichem Instinkt und an angeborenem Farbensinn überlegen sind. In der englischen Malerei hat von jeher die Erziehung eine größere Rolle gespielt als die angeborene Begabung, und darum hat auch der Kunstdilettantismus nirgendwo so üppige Wucherblumen getrieben wie in England und Schottland. Von den unschädlichen Leuten, die in Venedig, Florenz, Rom, Neapel und Palermo ihre Veduten tuschen, wollen wir dabei absehen. Sie gehören nicht zur Kunst. Aber die Glasgower „Dilettanten", die „Boys", haben einige Jahre in Deutschland, namentlich in München, viel Unheil angerichtet und auch in der Presse Panegyriker gefunden, deren litterarisches Ansehen später jämmerlichen Schiffbruch erlitten hat. Inzwischen haben sich die „Boys" als geriebene Jungen enthüllt, und jetzt, nachdem die Kunsthändler das Geschäft in „Schotten" als unrentabel aufgegeben haben, malen sie wieder ganz manierlich in der Art von Corot und Rousseau. Das Persönliche fehlt ihnen ganz und gar. Man kann zwanzig, vierzig solcher Bilder ansehen, ohne eine individuelle Note zu finden, und doch kleben an diesen vierzig Bildern etwa fünfzehn Namen. So ist auch diese „frühlingsfrische" Kunst, die 1890, bei ihrem ersten Auftauchen in Deutschland, von den Fanatikern der „neuen Kunst" als eine „Messiasbotschaft" gepriesen wurde, zu einem gewissermaßen fabrikartigen Betrieb geworden.

Im Gegensatz zu den Engländern haben ihre in Paris lebenden nordamerikanischen Vettern eine Ehre darin gesucht, in Berlin möglichst glänzend vertreten zu sein. Sie sind sogar so unabhängig von dem Pariser Terrorismus, daß sie, wie im vorigen Jahre, auch jetzt wieder Bilder nach Berlin geschickt haben, die zuvor noch nicht in den beiden rivalisirenden Pariser Salons ausgestellt waren. Mit Ausnahme des Porträtmalers Sargent sind sie alle wiedergekommen, alle mit dem Besten, das sie gerade hatten. Ein Bild einheitlicher nationaler Kunst geben sie gerade am allerwenigsten, weil sie in ihrer Heimat keine autochthone Kunst haben. Sie sind nichts mehr als eine Insel auf dem Meere des Pariser Kunsttrubels, die in zwei Teile geschieden ist. In dem einen Teile hausen die „Modernen", die Vorkämpfer für die Revolution, in dem andern haben die Konservativen, die Hüter der Tradition, ihr friedliches Heim aufgeschlagen. In diesem Falle handelt es sich natürlich um die Tradition der französischen Ateliers, deren Inhaber sich mit der Aufnahme von Schülern befassen. Es sind zumeist Lefèbvre, Gérôme, Boulanger, Bonnat, Carolus-Duran, daneben auch Roll, Gervex und Dagnan-Bouveret. Wer diese Maler kennt, kann sich ein ziemlich richtiges Bild von den Arbeiten ihrer nordamerikanischen Schüler machen, ohne diese selbst gesehen zu haben. Nur selten kommt es vor, dass einer einmal seine eigenen Wege geht, wie z. B. *William J. Dannat,* der von seinem Lehrer Munkacsy so gut wie gar nichts angenommen hat. Er malt zumeist spanische Tänzerinnen, Zigeunerinnen und Damen ähnlicher Art, zum Teil nach Studien an Ort und Stelle, zum Teil aber auch nach Studien, die er in Pariser Konzerthallen bei elektrischer Beleuchtung gemacht hat. Die geschminkten Gesichter dieser zweifelhaften Schönen sind meist bis zur Grimasse verzerrt. Sie stehen oder sitzen vor grell beleuchteten, weißlichen, lichtgrauen oder lichtgrünen Wänden, von denen sie sich wie Leichen abheben, die noch einmal künstlich zu einem trügerischen Scheinleben erweckt worden sind. Neben Dannat stehen die Porträtmaler *J. Rolshoven* und *John W. Alexander* auf dem äußersten linken Flügel der Amerikaner. Sie bilden die treue Gefolgschaft des Pariser Naturalismus in allen seinen Ausschreitungen.

Ihnen zunächst stehen die Maler der nüchternen Alltäglichkeit, des trockenen Realismus, die auch die leiseste Regung der Phantasie ihrer Wahrheitsliebe zum Opfer bringen: *Gari Melchers, Charles Sprague-Pearce* und *Walter Gay.* Sie sind die entschiedensten Fortsetzer der von Bastien-Lepage begründeten Richtung der Bauernmalerei, die bei den Franzosen selbst fast ganz wieder aus der Mode gekommen ist. Walter Gay hat auf einem Bilde, das uns einen Blick in das Innere einer Cigarettenfabrik in Sevilla gewährt, den Versuch gemacht, in die Prosa der Wirklichkeit durch gewisse Beleuchtungseffekte, durch eine Art von Helldunkelspiel einen Zug von Poesie hineinzubringen. Das thut in noch höherem Grade der geistvollste und vielseitigste Vertreter dieser Richtung, *Walter Mac-Ewen,* der in mehreren kleinen Interieurs mit Figuren in altniederländischer und moderner holländischer Tracht sogar große koloristische Reize entfaltet, bis zu einem gewissen Grade auch in dem nur etwas zu kalt und stumpf gemalten, großen und figurenreichen Bilde, das uns einen Blick in eine Stadtherberge in New York im Jahre 1690 thun lässt.

Da wir unter den Lehrern vieler Nordamerikaner Gérôme finden, ist es natürlich, dass sich seine Vorliebe für die Farbenpracht und das bunte Völkergewimmel des Orients auch auf seine Schüler überträgt. *F. A. Bridgman,* Lord *E. Weeks* und *Julius L. Stewart,* die drei glänzendsten Erscheinungen unter den Malern aus den Vereinigten Staaten, malen alle drei Bilder aus dem Orient. Die beiden erstgenannten sind sogar fast oder ganz ausschließlich Orientmaler. Der kraftvollste, der den orientalischen Charaktertypen sozusagen auf den Grund geht, ist Weeks. Er reist auch am weitesten in den Orient hinein, über Persien bis nach Indien, und aus der indischen Stadt Saharanpore ist auch das Straßenbild entnommen, das eine Reihe von Barbieren

und ihnen gegenüber ihre geduldigen Opfer bei ihrer radikalen Reinigungsarbeit darstellt. Alle Figuren stellen sich inmitten der Architektur so lebendig dar, dass man sich garnicht um die zeichnerische oder koloristische Technik kümmert. Das ist bei diesen Amerikanern etwas ganz selbstverständliches. Man hat das Bild eines technisch vollendeten Ganzen vor sich und man wird durch keine künstlerische Schwäche in dem Genuss an dem Gegenstande getrübt. Ob dieser dann wirklich auch einen solchen Aufwand von Fleiß und Können verdient hat, ist schließlich des Malers Sache. Geistigen Aufwand treiben die nordamerikanischen Maler jedenfalls nicht viel. Dass über den orientalischen Genrebildern von Bridgman, der die Motive dazu meist aus Algier und Tunis holt, ein optimistischer Quietismus oder, strenger gesagt, eine dumpfe Faulheit brütet, liegt in der Natur der Sache. Aber auch die Genrebilder, die Stewart aus dem Leben der vornehmen Schlaraffenwelt schöpft, sind nur, freilich sehr anmutige und verlockende Reflexe eines thatenlosen Genusslebens, wie z. B. das wunderbar fein und einschmeichelnd gemalte „Frühstück auf dem Verdeck einer Lustjacht“. Ein Damenbildnis dieses Künstlers zeigt allerdings, dass er auch, wenn es sich um die Charakteristik von Frauen aus vornehmen Kreisen handelt, etwas von Geist sprühen lässt und auch etwas mehr in die Tiefe dringt. — An Geist, Feuer und Witz, wenn auch nicht an Eleganz der Malerei, ist ihm *Julian Story* überlegen, der in einem Bildnis seiner Gattin die vornehme Anmut und Sicherheit des Gebarens mit vollkommener Freiheit und saftiger Breite der Malerei zu einer prächtigen Harmonie verbunden hat. Bei der lebensgroßen, etwas derb und patzig hingestrichenen Figur eines Guitarrespielers in der faltigen Tracht des 17. Jahrhunderts, der als einziger Gast behaglich im Wirtshause sitzt, würde man an Frans Hals denken, wenn nicht die Vermutung näher läge, dass sich Story nach Roybet, dem modernen Frans Hals, gebildet hat.

Trotz ihrer technischen Abhängigkeit von den Franzosen wird man den Amerikanern zugestehen müssen, dass sie in der Wahl der Stoffe, in der Auffassung, in der Anordnung und in anderen äußeren Dingen ihre eigenen Wege gehen.

Die Vermutung, dass bei der Zusammensetzung einzelner ausländischer Abteilungen auch volkswirtschaftliche Rücksichten entscheidend gewesen sind, lässt sich nicht abweisen, wenn man z. B. die italienischen und spanischen Säle ins Auge fasst. Es ist sehr leicht, diese Abteilungen mit geringschätzigem Achselzucken abzufertigen, indem man ihren Inhalt kurzweg in die Rubriken Sensationsbilder und Verkaufsware teilt. Wer aber seit Jahren beobachtet hat, welche Art von Bildern Käufer findet und welche Art trotz aller Reklame der radikalen Kunstkritik unverkäuflich bleibt, so wird man bekennen müssen, dass die Spanier und Italiener bei der Auswahl ihrer Sendungen geschäftlich sehr klug verfahren sind. Für jene Radikalen fehlt der italienischen Abteilung freilich die Spitze, weil der Mailänder Landschaftsmaler Segantini nicht vertreten ist, dessen norditalienische Gebirgslandschaften eine Specialität bilden, die man unter der Rubrik „Reliefmalerei“ registriren müsste. Diese dickpatzige Spachtelmalerei gilt seinen Verehrern als der höchste Gipfel der Naturnachahmung. Sie werden einigermaßen entschädigt durch einige andere Mitglieder der Mailänder Schule, die, wenn sie auch nicht so viel Farbe verquisten, doch dem Naturalismus einesteils der französischen Schule huldigen. Es ist gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass diese Sorte von Naturalismus in Italien zumeist in Mailand, in Spanien, sogar fast ausschließlich in Barcelona vertreten ist. Beide Städte sind in der Politik, im öffentlichen Leben, in der Kunst, in der Litteratur, überhaupt in ihrer gesamten Kultur eigentlich nur Vororte oder, streng genommen, nur Affen von Paris. Wie das ganze politische Denken der Mehrzahl ihrer Bewohner, wie ihre Trachten und Lebensgewohnheiten von Paris beeinflusst werden, so schätzen sich auch ihre Romanschriftsteller und ihre Maler glücklich, wenn man in ihren Arbeiten gallische Rasse entdeckt. Im Interesse der allgemeinen Kunstentwicklung können wir diese Vertreter einer roten Internationale, die das Beste ihres Wesens, ihr eigenes Volkstum, für ein nebelhaftes, trügerisches Zukunftsbild preisgeben, nur bedauern. Sie mit starken Worten zu bekämpfen oder gar zu versuchen, ihre Absichten ernsthaft zu widerlegen, ist keine Veranlassung, da sie sich in der Minderzahl befinden und uns eine lange Erfahrung gelehrt hat, dass immer wieder einer nach dem andern abfällt, wenn er endlich eingesehen hat, dass die Welt sich nicht nach den Wünschen eines wenn auch noch so genialen Einzelwesens drehen lässt.

Man würde vielleicht mit der radikalen Künstlerkohorte von Mailand und Barcelona ernsthaft diskutiren, wenn sie nur irgend etwas Ernsthaftes leistete. Mit den leichtesten oder eigentlich leichtfertigsten Mitteln suchen sie starke Wirkungen zu erzielen, und wenn der Beschauer durch Dunst, Nebel und prahlendes Flunkern in die Tiefe dringt, bleibt ein schlotteriges Skelett übrig.

Wir wollen hier nur Richtungen im allgemeinen skizziren und uns in der Nennung von Namen auf das Wichtigste beschränken. Was zunächst die Italiener betrifft, so verhalten auch sie sich keineswegs ablehnend gegen den Umschwung, den die moderne Stimmungsleidenschaft, zumeist in der Landschaft, hervorgerufen hat. Künstler wie *Carlandi* (der Tiber bei Rom zur Zeit des Hochwassers), *Boggiani* (Abend im Park der Villa Borghese), *Filiberto Petiti* (Stehendes Gewässer), *Aurelio Tiratelli* (Stier am Sumpf und Rückkehr vom Feste in den pontinischen Sümpfen), *Vincenzo Caprile*

(ein gelangweiltes Ehepaar in einer Gondel auf der Lagune Venedigs bei Frühjahrsnebel) sind sogar Stimmungsmaler ersten Ranges. Sie haben die bloße Vedute mit ihrer stereotypen, farbenglänzenden Schönheit aufgegeben und suchen die Einfachheit des Motivs durch tiefes Eindringen in die Naturseele und durch ein virtuoses Spiel mit allerlei Licht- und Luftstimmungen zu einem starken Accord zu steigern. Von demselben Streben sind auch die Spanier *Francisco de Pradilla* und *Enrique Serra* erfüllt. Sie sind trotz ihrer Geburt nach ihrer künstlerischen Erziehung Italiener. Pradilla hat vor einem halben Jahre Rom, wo er die besten Jahrzehnte seines Lebens zugebracht hat, verlassen, um einem Rufe als Museumsdirektor nach Madrid zu folgen. Aber die Wurzeln seiner Kunst sind in Rom geblieben, und so wird das kleine Bild aus den pontinischen Sümpfen, eine Anglerin im Kahn, wohl kein Abschiedsgruß für immer sein. Die pontinischen Sümpfe sind jetzt ein Lieblingsstudienfeld der italienischen und spanischen Maler, die in Rom leben. Enrique Serra hat zwei Partieen daraus mit einer koloristischen Virtuosität und mit einer Kraft poetischer Empfindung gemalt, dass jeder Mensch, der noch einen Funken gleichen Gefühls im Herzen führt, voll Bewunderung bei solchem Anblick schweigt. Hier tritt der Schöpfer so hinter seinen Schöpfungen zurück, dass es eine traurige Pedanterie wäre, dabei noch von Kolorit, von Malweise oder von anderen technischen Dingen zu reden. Das eine dieser Bilder, eine halb natürliche, halb künstlich angeordnete Ansammlung von Wasserflächen, in denen sich das fahle Licht der Abendsonne spiegelt — im Vordergrunde eine Pansherme, die mit ihrer scharfen Silhuette dem Ganzen einen phantastischen Zauber giebt — hat das städtische Museum in Magdeburg angekauft, außerdem noch in der spanischen Abteilung eine von noch stärkerem Stimmungsgehalt erfüllte Herbstlandschaft von *Sanchez Perrier*.

Der oben erwähnte Italiener Caprile, der zum ersten Male auf einer Berliner Ausstellung erscheint, ist das typische Beispiel eines modernen italienischen Malers, der Landschaften, Marinen und Figuren gleich gut malt. Diese Fertigkeit ist noch das einzige Bindeglied zwischen den italienischen Malern der klassischen Zeit und ihren Nachkommen im 19. Jahrhundert, die von jenen gar keinen idealen Schwung, aber den ganzen Realismus ihres Sehens geerbt haben. Nicht Giorgione, sondern Gentile Bellini ist der Schöpfer dieses Genres von Architekturbildern, eigentlich von Straßen- und Platzarchitekturen, die mit zahlreichen Figuren belebt werden, die sich entweder zu Festlichkeiten vereinigen oder ihren Geschäften nachgehen. Caprile ist, wie sein „Ostermarkt in Neapel“ zeigt, mehr ein Erzähler des Alltagslebens. Zu festlichem Glanz hat dagegen *Pio Joris* dieses Leben in der bunten Volksscene am Johannistage vor der Prachtfassade von San Giovanni in Laterano gesteigert. Es ist auch wieder ein Bild, das etwas Vollkommenes, in sich Fertiges darstellt, ein Werk, worin sich Absicht und Ausführung ganz und gar decken. Solcher Bilder finden wir auch viele bei den Spaniern. Der Menschheit innersten Grund wühlen sie nicht auf, auch wenn Episoden aus der spanischen Geschichte oder Scenen aus den für die Spanier äußerst wichtigen Erlebnissen der Stierfechter in großem Maßstabe, meist mit entsprechender koloristischer Virtuosität, dargestellt werden. Aber man bewundert doch immer wieder den unendlichen Fleiß, der einer großen Malerei ebenso willig geopfert wird, wie den kleinen gefälligen Kircheninterieurs, in denen hohe Feste, Taufen und Trauungen gefeiert werden. Glänzende Beispiele dafür sind die Bilder von *Luque Rosello* (Vom Altar zur Arena), *José Gallegos* (Anbetung des Kreuzes im Dom von Toledo und Kommunion im Dom zu Sevilla), *José Villegas*, *José Benlliure y Gil* und *Viniegea y Lasso*, dessen Bild „Vor dem Stierkampf“ — ein Stierfechter mit seiner Frau oder Geliebten in inbrünstigem Gebet vor der Madonna, zwei lebensgroße Figuren — durch ebenso starke Reize des Kolorits fesselt, wie das elegante Kostümstück „Guitarrenunterricht“ und der marokkanische Schlangenbändiger, der seine Künste einem Kreise brauner Genossen in einem halbunterirdischen Gemache zeigt. Wenn man Pradilla und Serra, der übrigens auch ein ausgezeichneter Figurenmaler und Darsteller architektonisch reich ausgestatteter Interieurs ist, noch hinzurechnet, hat man die ganze Blüte der spanischen Malerei wie in einem Blumenstrauß zusammen. Es sind so ziemlich dieselben Künstler, die vor 13 Jahren auf der Münchener Ausstellung den Ruhm der spanischen Malerei begründet haben, und dass dieser Ruhm noch heute unerschüttert ist, ist in unserer Zeit rascher Wandlungen eine immerhin bemerkenswerte Thatsache. Man vergleiche damit nur, was aus der Münchener Malerei in dem gleichen Zeitraume geworden ist! Wo sind die geblieben, die damals die Herrschaft der Piloty'schen Schule gestürzt haben?

Dass die österreichische Abteilung in gleichem Maße wie die italienische und spanische den Eindruck einer Eliteausstellung macht, scheint uns in weit geringerem Grade das Ergebnis einer sorgfältigen, auf bestimmte Wirkungen berechneten Auslese zu sein. Die österreichische Hauptstadt ist bisher am wenigsten von den Kämpfen berührt worden, die in anderen Kunstmetropolen zwischen den Alten und Jungen, der modernen Naturanschauung und der alten, gemütvoll-naiven, noch keiner fremden Brille bedürftigen Art zu sehen ausgefochten werden, ohne dass übrigens bei diesen Kämpfen bisher viel herausgekommen ist. Bei den Deutsch-Österreichern herrscht immer noch ein warmer Idealismus, der, wenn er auch nicht allzuhoch zu den Wolken dringt, doch auch nicht mit den französischen Graumalern paktirt und der auch noch einen specifisch Wienerischen Zug hat, und daneben macht sich ein ge-

sunder, lebensfrischer Realismus breit, der geschickt zwischen den Extremen hin und herlavirt. Die Wiener Luft lässt kein mystisches Dämmerlicht aufkommen, worin Gespenster ihr Wesen treiben. Das hat schon Ibsen erfahren, und wer noch weitere Beispiele braucht, um sich davon zu überzeugen, der sehe nur, wie verschieden geartet die Bilder polnischer Maler sind, die in Wien und in München oder Paris thätig sind.

Was uns die österreichischen Künstler geschickt haben, ist ein guter Auszug aus den beiden letzten Jahresausstellungen im Wiener Künstlerhause. Da über diese hier eingehend berichtet worden ist, müssen wir uns ein näheres Eingehen versagen. Nur soviel müssen wir aber feststellen, dass die Bildnisse von *Arthur Ferraris*, *Leopold Horowicz*, *Casimir Pochwalski* und *A. D. Goltz*, die Bildhauerwerkstätten von *Hans Temple*, der „Jungbrunnen" von *E. Veith*, die „Erlösung Ahasvers" von *Adolf Hirschl*, die Caritas von *Julius Schmid* und die prächtigen Landschaften von dem verstorbenen *J. E. Schindler*, von *Robert Ruß*, *Darnaut* und *Bernatzik* im Wetteifer der Nationen auf unserer Ausstellung die österreichische Malerei mit sieghaftem Glanze vertreten.

ADOLF ROSENBERG.

DIE WIENER KONGRESS-AUSSTELLUNG.

II.

Unsere Hoffnung, dass die merkwürdige Ausstellung zum Andenken an die Wiener Kongresszeit durch recht viele der fürstlichen Aussteller von auswärts mit ihren Besuchen ausgezeichnet werden möge, hat sich nicht erfüllt. Im übrigen aber bewährte das Unternehmen bis zu dem erst Mitte Juni erfolgten Schluss seine gleich anfangs bewiesene Anziehungskraft auf das Publikum, und es ist vorauszusehen, dass man seine Wirkungen auf Kunst und Kunstgewerbe nachhaltig verspüren wird.

Das Komitee hat dazu vornehmlich durch den trefflich gearbeiteten Katalog beigetragen, welcher in seinen späteren Auflagen auch mit den nötigen Sach- und Personenregistern ausgestattet wurde, so dass er für alle, die dem Gegenstande fürderhin ihr Interesse zuwenden wollen, ein Nachschlagebuch von bleibendem Werte bilden wird. Außer der Beschreibung der ausgestellten Gegenstände enthält der Katalog zwei einleitende Abhandlungen über die Gesellschaft zur Zeit des Kongresses von Prof. Dr. *Eugen Guglia* und über die Kunst und Kultur der damaligen Epoche von Kustos Dr. *Eduard Leisching*, dem Redakteur des Katalogs, die zur Orientirung über alle wesentlichen Fragen dienen können.

Es steht nun aber noch ein größeres litterarisches Denkmal der Kongress-Ausstellung bevor, das wir schon heute der Beachtung der Kunstforscher und des kunstfreundlichen Publikums empfehlen wollen. Es ist das für nächstes Jahr in Aussicht gestellte, von der Firma Artaria & Co. unternommene Prachtwerk über den Wiener Kongress, dessen Widmung Se. Majestät der Kaiser Franz Josef I. huldvollst angenommen hat. Das Werk soll auf Grundlage des von der Krongress-Ausstellung dargebotenen Materials, unter Hinzuziehung aller einschlägigen Quellen und Hilfsmittel, ein umfassendes und anschauliches Bild der damaligen Epoche darbieten. Die Kulturgeschichte, die bildenden Künste, das Kunstgewerbe, die Musik- und Theaterzustände der Zeit von 1800—1825 sollen darin in ihren charakteristischen Erscheinungen vorgeführt werden. Es wird auf diese Weise nicht nur dasjenige in geschlossener Darstellung vereinigt bleiben, was nach dem Schlusse der Ausstellung in Wirklichkeit leider wiederum von allen Winden verweht worden ist, sondern es wird in dem Werke zugleich — den Worten des Prospektes zufolge — „die historische wie künstlerische Bedeutung des letzten einheitlichen Stiles, den die Kunstgeschichte kennt, nämlich des Empire, darzuthun" versucht werden. An der Abfassung des Textes sind außer Dr. *E. Leisching*, dem Redakteur des Ganzen, eine Anzahl Wiener Autoren, wie *Bucher*, *Glossy*, *Lützow*, *Masner*, *Riegl*, *Ritter*, Baron *Weckbecker*, *Wittmann* u. A. beteiligt. Der Prospekt giebt uns auch von der künstlerischen Ausstattung, die das Komitee dem Werke zugedacht hat, einige Proben. So z. B. eine Tafel in meisterhaft ausgeführter Heliogravüre nach dem schönen Gruppenporträt der gräflichen Familie Fries von Gérard und eine Anzahl vorzüglicher Textillustrationen in Zinkotypie. Im Ganzen werden etwa 15—20 Vollbilder in Heliogravüre und Lichtdruck, teilweise in farbiger Ausführung, und 150 bis 200 Textillustrationen, angefertigt in den Anstalten von Angerer & Göschl, Blechinger, Jaffé und Löwy, in Aussicht genommen. Einen besonderen Reiz der Ausstattung dürften die farbigen Radirungen bilden, welche Prof. *William Unger* im Verein mit seinen Schülern und Genossen zu dem Werke beisteuert. Auch Prof. *W. Hecht* wird sich durch mehrere Holzschnitte an demselben beteiligen.

Der Subskriptionspreis für ein numerirtes Exemplar der auf 525 Abdrücke fixirten Auflage beträgt 60 fl. = 100 M. — 25 Vorzugsexemplare auf besonderem stärkeren Papier, zu 100 fl., sowie 25 bezeichnete Präsentationsexemplare werden separat gedruckt. Das Interesse für die Publikation hat sich gleich nach dem Erscheinen des Prospektes als ein sehr reges erwiesen. Die Regierung gewährt dem Unternehmen durch Abnahme einer größeren Anzahl von Exemplaren ihre Unterstützung.

Inzwischen sind die Räume des Österreichischen Museums, in denen die Kongress-Ausstellung stattfand, wieder in ihren früheren Stand zurückgebracht. Von den Gegenständen der Ausstellung ist nichts dort zurückgeblieben. Dagegen hat die Sammlung der Gipsabgüsse der Wiener Akademie der bildenden Künste von der Kongress-Ausstellung einen nicht unerheblichen Nutzen gezogen. Der

Abguss von *Rauch's* herrlichem Denkmal der Königin Louise und sieben Porträtbüsten desselben Meisters, darunter die Alexander von Humboldt's und der Kaiserin Alexandra von Russland, gingen durch Kauf in den Besitz des akademischen Museums über. *C. v. L.*

DIE AUSSTELLUNGEN IN DEN CHAMPS-ELYSÉES UND AUF DEM CHAMP-DE-MARS.

VON *OTTO FELD*, PARIS.

II.

Treten in dem 4879 Nummern umfassenden Salon der Champs-Elysées die fremden Künstler fast gänzlich zurück hinter den in Frankreich heimischen, so bietet die Ausstellung auf dem *Champ-de-Mars* Gelegenheit, über die Leistungen moderner französischer Künstler fort einen Blick auch auf jene Richtungen zu werfen, in denen die moderne Kunst einiger anderer Nationen sich zu bewegen scheint. Freilich muss man das Gesamtbild der modernen Kunst, das sich angeblich auf den internationalen Ausstellungen ergeben soll, doch wohl ein wenig kritisch betrachten, denn die Beteiligung der einzelnen Nationen an diesen Veranstaltungen hängt weit mehr, als es der Nichteingeweihte glaubt, von allerhand Zufälligem, mit der Kunst nur bedingungsweise Verknüpftem ab. Die geschickte Organisation der Société nationale des Beaux-Arts, der Veranstalterin der Salons auf dem Champ-de-Mars, hat zwar dafür gesorgt, dass diese Ausstellung mit einer gewissen Sicherheit alljährlich auf die Einsendungen einiger der bedeutendsten Künstler aller Nationen rechnen darf, die, zu Associés und Societären der Gesellschaft ernannt, neben dem Wunsch nun auch eine Art von Verpflichtung fühlen, hier auszustellen. Aber in Zeiten der Entwicklung, wie es die unsrigen sind, sind die „Führenden“ von gestern nicht mit Sicherheit immer auch noch die Führenden von heut und die Leistungen jener, so künstlerisch wertvoll sie an sich sein mögen, sind dann möglicher Weise nicht mehr charakteristisch für die neueren Bestrebungen, die indes sich geltend gemacht haben.

Können schon auf diese Weise Irrtümer entstehen, so ist es wohl auch nicht zweifelhaft, dass der jeweilige Stand der Kunst eines Landes nur dann durch die Arbeiten einiger Weniger charakterisirt werden kann, wenn wir diese in Übereinstimmung sehen mit einer Gefolgschaft, deren gesunde Kraft die Ausbreitung und Vertiefung der neuen Lehre verbürgt. Erst dann zeigt sich uns, wenn auch nicht ein Gesamtbild der Kunst eines Landes, so doch die Richtung, welche dieselbe einschlagen will.

Von allen den fremden Nationen, deren Künstler ihre Werke auf dem Champ-de-Mars ausgestellt haben, können wir nur bei den Engländern und Amerikanern solche Beobachtungen hier anstellen. Beide Länder haben zahlreiche Werke gesandt, Arbeiten, die eine Weiterentwicklung der bisherigen Erfolge bekunden. Wir sehen hier, wie die moderne Kunst, fortgeschritten in der Verfeinerung der Mittel, nach langer mühsamer Arbeit, nun befähigt, auch die differenzirtesten Stimmungen wiederzuspiegeln, immer mehr dazu sich wendet, statt einfacher Wiedergabe eines empfangenen Eindruckes die künstlerische Absicht des Malers im Bilde stärker und stärker zu betonen. Auswählend treten die Künstler der Natur wieder gegenüber, aus der reichen Fülle sondernd, was ihren Absichten dienen kann. Das schöpferische Moment tritt wieder mehr in den Vordergrund.

Die Anfänge dieser Bewegung lagen schon im Impressionismus, der der erste Widerspruch war gegen jene „objektiv“ sein wollende Kunst, die ihm vorangegangen. In dem Impressionismus, der „Eindrücke“, also etwas Subjektives gab, dämmerte zuerst die Erkenntnis wieder auf, dass jede Kunstäußerung nur die Wiedergabe eines in der menschlichen Phantasie Empfangenen sein könne, der Ausdruck einer Persönlichkeit sein müsse. Aber die Impressionisten gaben in flüchtigen Notizen nur im Allgemeinen den Eindruck, den sie empfangen. Fortgeschrittenere suchten mit reiferem Können beobachtete Stimmungen immer deutlicher zu gestalten, und sie überzeugen sich nun davon, dass der Künstler, um zu diesem Ziele zu gelangen, Nebensächliches opfern müsse. Sie übersetzen in ihre Kunstsprache, was mit der Sprache der Natur ihnen vermittelt worden ist. Vereinfachend wird nur ein Accord angeschlagen, die anderen mitschwingenden Klänge müssen, ihm dienend, sich unterordnen. Zwei Farbentöne, in dem ganzen Reichtum von Variationen, den ihr Zusammenklang ermöglicht, sollen Hilfe leisten, um eine Persönlichkeit malerisch zu charakterisiren, um einen Eindruck zu schildern, den eine malerisch empfindende Seele empfangen; ein einziger Klang, den eine zarte Andeutung seines Gegensatzes vertiefen, verfeinern hilft, schildert eine Stimmung. In dem Studium von hellem Licht und sonniger Luft und später von dämmerigen Abendstimmungen auf das Äußerste verfeinert, wird die Farbe an sich nun wieder ein Ausdrucksmittel. Der Künstler ist nicht mehr der Sklave der Natur, er hat sie sich erobert, und nimmt von dem, was sie ihm bietet, so viel wie er bedarf, um seine Empfindungen auszusprechen.

Sollte der Weg hier nicht wieder einmünden, von wo er seinen Ausgang genommen? Sollten die größten Künstler aller Zeiten nicht nach denselben Gesetzen geschaffen haben? — Sollte etwa, weil dies der Fall ist, gegenüber den reifsten Werken jener Modernen, die in diesem Sinne arbeiten, so gern von einer Nachahmung der großen alten Meister gesprochen werden, wie z. B. in dieser Ausstellung vor den beiden herrlichen Bildnissen *Lavery's*, vor denen man gern auf Velazquez hinweist? — Und doch liegt hier nicht eine Nachahmung vor, sondern ein Hochbegabter ist auf eigenem Wege zu ähnlichem Ziele gelangt, wie ein früherer

Meister. Aber selbst, wenn es dem Künstler gelungen wäre, aus dem Studium der Werke dieser Großen die Lehre zu ziehen, in welcher Richtung sein Streben sich zu bewegen habe, würde man ihm daraus einen Vorwurf machen wollen? — Wer zu prüfen versteht, der sieht wohl die starke Differenz der Mittel hier und dort; das Ergebnis ist aber dassellbe — ein reifes Werk. Und ich glaube in der That, dass man die beiden Arbeiten des schottischen Künstlers getrost neben die Werke des großen Spaniers stellen darf, sie werden den Vergleich aushalten können. Eine Kraft der Charakteristik ist in diesen Werken, eine Schönheit des Tones, Breite und Einfachheit der Behandlung, die sie an das Beste reiht, was die Bildniskunst geschaffen. Eine schlanke Mädchengestalt zeigt das eine der Bildnisse; beglückende innere Heiterkeit lächelt uns aus dem lieblichen Gesichtchen entgegen, das dem Beschauer voll zugewendet ist. In anmutiger Haltung lehnt die linke Hand leicht auf einem tiefgetönten Tisch, von dem aus einem schönen Gefäß einige helle Blüten emporstreben. Die rechte Hand, die einen schwarzen Federfächer hält, stützt sich auf die Hüfte. Um die Schultern ist ein kleines Mäntelchen angeordnet. Der braune Pelzkragen desselben, wie das wenige Schwarz der Außenseite, das sichtbar wird, stellt auf das Glücklichste die Verbindung zwischen dem tiefen Weiß des Kleides und dem graubräunlichen Ton des Hintergrundes her. Die Verteilung der Farbenflecke ist von höchstem Reiz und erscheint doch durch feinste Abwägung ganz zwanglos. — Noch breiter, noch einfacher fast ist der geistreiche Frauenkopf in dem zweiten Bilde des Meisters, das schwarz auf braun gestimmt ist mit einer einzigen kleinen roten Note, einem Blümchen, das den Gürtel der schönen Frau schmückt.

Ähnlichen Wegen wie Lavery folgt dessen Landsmann *Guthrey* in einem Bildnis eines englischen Edelmanns, das auf einen gelbbräunlichen Ton gestimmt ist, wie in zwei Kinderporträts, in denen in Haltung der Figuren und im Ausdruck der Köpfe die kindlichen Charaktere meisterhaft gegeben sind (es sind wirklich einmal Kinder, mit lieben dummen Kindergesichtchen, und nicht diese kleinen Männchen, die uns Kinderporträts zumeist zeigen), deren außerordentlich geistreiche Behandlung von Kleidern und Hintergrund, so reizvoll sie an sich ist, aber die Bilder doch ein wenig zu raffinirt erscheinen lässt. Die Meisterschaft *Brangwyn's* ist bekannt. Auch in seinem „Saint-Simon Stylite“ giebt er in diesem Jahre wieder eines jener vornehmen stillen Bilder, die in ihrer schönen vereinfachten Zeichnung und den gedämpften Farbentönen so echt dekorativ im höchsten Sinne des Wortes wirken, und die man darum aus der unruhigen Umgebung der Ausstellung sich so gern fort wünscht an den Ort ihrer Bestimmung, etwa an die ruhig getönte Wand eines vornehmen Wohnraumes, in dem sie erst recht zur Geltung kommen mögen. *Sargent* sandte das Porträt eines schlanken jungen Mannes, ein sehr schönes Werk, das nur vielleicht ein wenig zu schwer im Ton wirkt. *Walton* brachte außer dem Bildnis einer jungen Dame eine sehr schöne Landschaft „l'arbre rond“. Der Versuch *Oppler's* in schwarzen Tönen seine „Accords“ zusammenzustimmen — eine Dame in schwarzem Kleid, vor einem schwarzen Klavier in einer tiefdunklen Umgebung —, scheint mir nicht geglückt. Von *Robinson* finden wir eine Reihe sehr interessanter Arbeiten. Das Porträt von *Burne-Jones* ist eine Verirrung wie der ganze Präraphaelitismus.

In der reichen Zahl meist vortrefflicher Bilder, die amerikanische Künstler ausgestellt haben, verdienen die Werke von *Hopkinson* und *Humphreys Johnston* vor allen genannt zu werden. Dieser giebt in einigen kleinen Bildchen, meist auf einen feinen blaugrünlichen Ton gestimmte kleine Interieurs mit einer Figur, jener neben anderem eine Porträtstudie, in der der Kopf vielleicht etwas zu sehr zurücktritt, dem Gesamteindruck zuliebe, die aber im Zusammenstimmen von Tönen höchste Meisterschaft zeigt. Wir sehen in zwangloser Haltung eine ältere Dame in faltigem schwarzen Gewande, das hie und da durch einen milden violetten Ton (das Futter des Mantels) unterbrochen wird, auf einem langen gradlehnigen Sopha, dessen tiefgrüner Seidenstoff auf das glücklichste sich abhebt von dem goldbräunlichen Hintergrund. Das milde Rot eines Lacktischchens, darauf eine schönfarbige Porzellantasse und eine blasse Rose, vervollständigt die Stimmung. *Harrison* zeigt neben einigen sehr interessanten Lichtstudien — ein kleiner Junge (Akt) mit einer Laterne bei Abendstimmung am Strande in verschiedenen Beleuchtungsmomenten — eine herrliche Marine „le grand miroir“. Wie der fahle Schein des Abendhimmels in der großen leichtbewegten Wasserfläche sich spiegelt, das ist meisterhaft studirt. *Melchers* erreicht in seinen farbigen Bildern jetzt nicht mehr die Kraft und Schlichtheit seiner früheren Leistungen. Sehr Interessantes bieten — um nur die wichtigsten zu nennen — *Alexander, Carl, Lockwood, Koopmann, Cushing* und *Murphy*.

Von den Belgiern sandte *Courtens*, dessen Bilder sonst manchmal ein wenig unruhig und zu raffinirt in der Technik sind, diesmal eine „Morgenstimmung im Walde“ von einfach-großer Wirkung. Wie das Licht durch die Blätter der mächtigen Bäume auf den Rasen herniederrieselt, wie die Äste und Stämme weich und doch bestimmt in diesem Flimmern von Farbe und Licht stehen, das ist unübertrefflich gegeben. Auch die Studien *Baertson's* sind — ein wenig nüchtern vielleicht — doch verdienstvoll. Für das große Bild, das der Künstler gleichfalls ausgestellt, scheint seine künstlerische Kraft nicht ausgereicht zu haben, es wirkt etwas leer. Sehr schön sind die Arbeiten von *Willaërt, Marcette* und *Claus*. Mit der photographischen Art *Frédéric's* vermag ich mich nicht zu befreunden. *Israëls* und *Mesdag* geben das Beste unter den Holländern, dieser eine „femme à la

fenêtre", „l'attente", „maison rustique", jener einige Marinen. Beide Künstler zeigen ihre bekannte Meisterschaft. — Unter den ausgestellten Arbeiten skandinavischer Künstler ragen nur die Bilder einiger in Paris heimisch gewordener hervor, ein Selbstporträt von *Zorn*, das sehr geschickt, freilich vielleicht sogar zu geschickt ist, eigentlich nur Technik zeigt und einige sehr stimmungsvolle Landschaften von *Fritz Thaulow*. Ein Porträt des berühmten Doktor Roux, von dem Finnländer *Edelfelt* gemalt, ist in der Charakteristik ein Meisterstück, durch die etwas nüchterne Umgebung und etwas trockene Farbe wirkt es aber, rein malerisch betrachtet, nicht völlig erfreulich. — Der Spanier *Russinol* bringt eine Reihe außerordentlich kräftig wirkender Studien aus Granada, *Casas* ein interessantes Porträt. Den Landsmann dieser Beiden, *de la Gandara*, wie Meister *Boldini*, den Italiener, muss man wohl künstlerisch den Franzosen zuzählen. Beide sind mit interessanten Frauenbildnissen vertreten.

Ich habe oben angedeutet, wie leicht man zu falschen Ansichten gelangen kann, wenn man die Kunst eines Landes ohne weiteres nach der Art beurteilen will, wie dieselbe in dem einen oder dem anderen Jahre zufällig auf einer dieser internationalen Ausstellungen vertreten ist. Ein Beispiel hierfür liefert die Gruppe deutscher Bilder, die wir in dem Salon des Champ-de-Mars finden. Sieht man diese Arbeiten und weiß man sonst nichts von moderner deutscher Kunst, so muss man freilich zu recht sonderbaren Vorstellungen davon gelangen. Dass dies der Fall ist, beweist die Äußerung eines hiesigen Kunstschriftstellers, der in seinem Salon-Bericht meint: außer Liebermann und Kuehl besäße Deutschland von nennenswerten Künstlern wohl nur den Zeichner *Adolph Menzel* und den Porträtisten *Lenbach*, aber diese beiden würden ohne künstlerische Nachfolgeschaft sterben. Wie falsch dieses Urteil im einzelnen[1]) ist, braucht hier nicht auseinander gesetzt zu werden. Aber es ist bezeichnend.

In der That sind es *Liebermann* und *Kuehl* und wohl auch *Skarbina*, die in dieser Ausstellung wenigstens die Ehre deutscher Kunst retten. *Liebermann* bringt in seinem „Ende des Tages" einen alten Fischer in den Dünen rastend und in seine „Jungen von Sandvort, die aus dem Bade kommen", eine Anzahl außerordentlich fein beobachteter Knabenakte in einer stimmungsvoll grautrüben Strandlandschaft, *Kuehl* einen „Blick auf Lübeck" und einen „Schlachterladen in Lübeck", *Skarbina* einen Akt im Freien, den er „Waloës Plusterg" nennt. Von *Gudden* finden wir ein „Interieur aus Holland", das, kräftig in der Farbe, nur noch ein wenig haltungslos wirkt. *Dora Hitz* ist mit ihrem Porträt diesmal recht wenig glücklich; die Studie von *Bosnanska* ist nicht ohne Verdienst, *Leistikow's* „Weiher" dagegen ein ganz entschiedener Missgriff. Sonst finden wir noch *Trübner*, *Burger, Stetten, Hartman, Armbruster, Koenig, Meyer-Ball*, von denen einzelne recht hübsche Arbeiten hier sind, die aber doch keine Vorstellung geben von dem blühenden Leben in den Ateliers von München, Weimar, Berlin u. s. w. Inmitten der französischen Kunst, deren vornehmste Eigenschaft ein feiner künstlerischer Geschmack ist, wirkt die „Danaë" von *Sleevogt* doppelt brutal und hässlich. Allzu Erfreuliches ist also leider von deutschen Bildern nicht zu berichten.

Muss man den seit langem hier lebenden Österreicher *Jettel* den Franzosen zuzählen? Seine feinen, anspruchslos auftretenden und doch in ihrer Schlichtheit so wirkungsvollen Landschaften weisen in der That ein wenig auf Cazin hin, der als der erste unter den modernen französischen Landschaftern sich seit langem schon mit Vorliebe der Schilderung jener feineren Reize zugewendet, in welchen die Natur sich hüllt, wenn das Dämmern des Abends herabzusinken beginnt. Ähnliche Stimmungen liebt *Bilotte* und erreicht ähnlich feine Wirkungen. Diese drei Meister sind mit charakteristischen Arbeiten vertreten, wie die ihnen folgenden *Chudant*, *Meslé*, *Clary*. Von eigenartiger, stiller Schönheit sind die Interieurs von *Lobre*. *Sisley* erreicht mit seiner Behandlungsweise immer noch starke Lichtwirkung, aber wie mir scheinen will, doch auf Kosten des guten Geschmackes; die Bilder wirken mehr bunt als farbig; ähnliches ist bei *Bocquet* der Fall. *Raffaëlli*, der Maler des modernen Paris, bringt außer einigen sehr schönen Blumenstillleben und einem Porträt „Les Invalides", „Notre-Dame de Paris" und „Place Saint-Michel"; der farbenfreudige *Cottet* eine ganze Reihe figürlicher und landschaftlicher Scenen von der Küste. Von den französischen Landschaftern müssen noch genannt werden *Colin, Bareau, Georges Lucien Griveau, Smith Rooch* und vor allem *Ménard*, dessen schönfarbige und groß aufgefasste Landschaften von starker Wirkung sind. Derselbe Maler zeigt sich in zwei Bildnissen als ein Porträtist ersten Ranges. Die Höhe der Kunst *Aman-Jean's* kann freilich er so wenig wie irgend ein anderer der französischen Porträtmaler erreichen. Vor der Fähigkeit dieses Meisters, in dem Rahmen eines Bildnisses die ganze Fülle einer Menschenseele uns vorzuführen, müssen alle Anderen zurücktreten. Schöne zarte Farbe, die zumeist sich in der Kombination weniger Töne hält, unterstützt die Absichten des Künstlers auf das glücklichste in einigen Frauenbildnissen, wie in dem sehr charakteristischen Porträt des Malers *Besnard*. Dieser selbst erscheint in diesem Jahre mit seinen Einsendungen nicht auf der Höhe seines Könnens, die Farbe seiner Bilder ist hart und bunt. Ähnliches gilt von

1) Lenbach hat freilich keine Schule gemacht. Bei allem Respekt vor dem großen Porträtisten muss man aber wohl sagen: glücklicherweise. Denn Lenbach nachahmen wollen, hieße Natur aus dritter Hand nehmen. Und es beweist gerade den gesunden Sinn unserer jungen deutschen Künstler, dass sie dies nicht versucht haben.

den wohl dekorativ gedachten Bildern des geschickten, nur allzu geschickten *Touche*. Unter den zahlreichen Akten scheint mir der beste von *René Martin* zu sein, die weiblichen Figuren *Aublet's* sind wie immer gut gezeichnet, hell und ein bischen puppenhaft wirkend. —

Binet, der in einigen Figuren in der Abendsonne wieder eine verblüffende Kraft der Wiedergabe zeigt, hat in einer „Maria Magdalena“ einen schiefen Weg betreten. Wir sehen ein nacktes Weib über den Leichnam eines nackten Mannes gebeugt, dessen Füße Wundmale zeigen, neben einem Trümmerhaufen, den eine Kanone krönt. Über denselben fort erblicken wir von der Abendsonne beschienene Mauern eines Schlosses. Eine Anzahl barhäuptiger Arbeiter blickt mit wehmütigen Gebärden auf die Gruppe. Alles Malerische ist in dem Bilde vortrefflich; aber welch unglückliche Idee! — Der „clou“ der Ausstellung im Sinne des großen Publikums ist *Béraud's* Bild, das die Absicht des Künstlers, Aufsehen zu erregen, zur Geltung bringt. In einen reich geschmückten Speisesaal dringt eine Horde wilder Gesellen. Die aufgescheuchten Tafelgäste fliehen davon, nur ein junger Mann mit blassen verlebten Zügen schwenkt hochaufgerichtet den Anstürmenden, wie verachtungsvoll, seinen gefüllten Champagnerkelch entgegen. In seinen Arm schmiegt sich ein junges Weib oder besser gesagt eine rosa Balltoilette; denn die Darstellung dieser mit ihrem Schmuck von Brillanten, hat augenscheinlich dem Maler mehr am Herzen gelegen als alles andere.

Wirkt das mit Spannung erwartete „Abendmahl“ von *Dagnan-Bouveret* gleichfalls ein wenig theatralisch und ermangelt des feierlichen Ernstes und der stillen Größe, die der dargestellte Moment fordern, so ist das Werk in Komposition und Lichtführung doch nicht ohne Verdienst. In einer mächtigen Halle sind die Jünger an hufeisenförmiger Tafel um den Herrn gereiht, der, aufrecht stehend, die Schale Weines in der Hand, die heiligen Worte zu sprechen scheint. Von ihm geht ein helles Licht aus und beleuchtet die Köpfe der Jünger, die ihm zugewendet oder vor sich hinschauend, in ihren Mienen den Eindruck des eben Vernommenen spiegeln. Die Art, wie durch die Linienführung Judas, der inmitten der Übrigen sitzt, isolirt erscheint, ist außerordentlich geschickt. Überhaupt zeigt das Werk großes sicheres Können, nur fehlt ihm eben die rechte innerliche Überzeugung und deshalb auch Überzeugungskraft. *Puvis de Chavannes* hat in einem Saal eine Reihe sehr interessanter Studien (Zeichnungen) vereinigt. Mit den fünf großen Panneaux, die er ausstellt, erreicht er die Höhe früherer Leistungen meines Erachtens nicht. Die Figuren sind schön gezeichnet, aber die Komposition erscheint mir etwas erklügelt und die Bedeutung der Bilder bleibt ohne Erklärung unverständlich. Auch stört ein etwas harter bläulicher Ton, der in allen den fünf Gemälden einen zu breiten Raum einnimmt. Die Bilder sind für die Bibliothek in Boston bestimmt.

Die sehr kleine graphische Abteilung bringt als Bestes einige Arbeiten von *Helleu, Jeanniot, Zorn* und *Köpping*, die aber nichts enthalten, was ihre Schöpfer auf neuem Wege zeigte. Auch die Abteilung der Skulpturen ist der Zahl wie dem Werte der Werke nach nicht von Bedeutung. Ein bizarres Balzac-Denkmal von *Marquet* zeigt auf hohem Sockel einen Sphinx-Körper, der den Kopf des Dichters trägt; die „Divinité“ des Dänen *Tegner* ist in den Einzelheiten sehr hübsch, im Ganzen aber zu gesucht geistreich. *Fagel, Vallgreen, Meunier, Rodin*, Mme. *Cazin* sind sonst die Erwähnenswertesten. *Desbois* bringt in einem eigenen Saal eine Anzahl tüchtiger Arbeiten in Bronze, Holz und Marmor, vor allem aber einige vollendet schöne kunstgewerbliche Arbeiten, Ziergefäße aller Art, mit sehr fein modellirtem und meist vortrefflich in den Raum gebrachtem figürlichen Schmuck. Eine ganze Reihe von Bildhauern sehen wir hier für die sogenannte Kleinkunst thätig. Bedauerlicher Weise aber passen diese Künstler ihre Arbeiten zumeist jenem bizarren Modegeschmack sogenannter Liebhaber an, die in den Schmuckgegenständen, mit denen sie ihre Salons füllen, weniger das Anmutige oder Schöne schätzen, als das Bizarre, das angeblich Neue, mit dem eine kapriciöse Künstlerlaune sie beschenkt. Aus solcher Beteiligung der Künstler an der Arbeit wird freilich dem Kunsthandwerk nicht der Nutzen erwachsen, den man erwartet.

In der großen Zahl der Arbeiten zeigen allein die Thongefäße *Cazin's* in ihren schönen vornehmen Formen und feingewählten zarten Farben, wie ein höherer kunstreifer Geschmack hier nützliche Anregung zu geben vermag. Nicht ohne Reiz sind die farbigen Gläser von *Köpping*, einige Einbände von *Marius* und *Vallgreen*, Vasen von *Lachenal* und eine Schale *Vallgreen's*. Aber auch diese Werke sind fast ausschließlich weniger Kleinkunst als Bibelot. — In einer eigenen Abteilung sollte der Versuch einer Dekoration eines Bibliothekzimmers gemacht werden. Auf diese angebliche Bestimmung des Raumes weist dort allein ein Büchergestell, das aber in seinem überzierlichen Aufbau mehr zur Unterbringung von Nippes als von Büchern geeignet erscheint und in der harten gelben Farbe des Holzes, aus dem es gefertigt ist, wie ein störender Fleck in dem sonst meist blau gestimmten Raum wirkt, den einige große, recht unerfreuliche Wandmalereien und eine Überfülle von Bronzen, Gläsern, Teppichen, Staffeleien etc. mehr wie das Wartezimmer eines in Mode befindlichen Zahnarztes als einen stillen einer Sammlung gewidmeten Raum erscheinen lassen. —

Die Abteilung der Architektur ist winzig klein. Auch hier überwiegt das Gesuchte, wie der Entwurf von *Bischof* für einen „Tempel zur Aufführung der Oper Parsifal“, der halb Kirche, halb Theater, auf einem Hügel in romanischen Formen sich aufbauend gedacht ist, wie das „Asile du rêve“ von *Provensal*, ein Gebäude, in den Formen einer Sphinx angelegt, deren Zweck nicht klar

wird, zeigen. Auch die beiden Arbeiten von *Schmersheim*, „galerie d'amateur d'art" und „cabinet de travail", wirken mehr überraschend als erfreulich. Sehr schön dagegen baut sich auf einfach klarem Plane ein „maison de campagne" von *Garas* auf. —

Überraschend Neues bietet, wie wir sehen, auch diese Ausstellung nicht; aber sie zeigt ein Wertvolleres: gesunde, gleichmäßige Entwickelung, rüstiges Vorwärtsschreiten auf gutem Wege, der zur Höhe führt. Ein Zeichen der Gesundheit ist es auch, dass der After-Idealismus, der in mysticistischen und symbolistischen Träumereien krankhafter Phantasten sein Unwesen treibt, hier keinerlei Boden zu gewinnen vermag. Wohl sehen wir den Widerstand gegen den Naturalismus, den künstlerischen Ausdruck materialistischer Weltanschauung immer kräftiger werden; war es doch vorauszusehen, dass dieser auf die Dauer nicht würde befriedigen können. Aber wir sehen diese Bestrebungen erfreulicher Weise sich regen in dem Sinne jener unvergleichlichen Worte unseres herrlichen Meisters Dürer: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie."

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST.

II.

Am besten und gleichmäßigsten ist die Landschaft repräsentirt, in der einzelne ausgezeichnete Talente auftreten. Halb dem Figurenbilde gehört noch *Hey's* Herbsttag an. Hey ist kein Stürmer und Dränger, er macht von den neuen Errungenschaften der malerischen Technik kaum Gebrauch; das, was das Bild hochstellt, ist die unendliche Schlichtheit und Ehrlichkeit. Nirgends findet sich eine Spur von Prätention, etwas zu geben, was nicht ganz sein eigen. Diesen alten Schäfer, der da auf der Höhe über der Stadt seine Herde weidet, hätte wohl ein *Ludwig Richter* so ähnlich erdacht. Wenn man will, kann man dem Bilde manchen Vorwurf machen: dass sein Motiv nicht recht einheitlich, dass kein koloristischer Gedanke darin zum Ausdruck gebracht ist. Doch das alles kann mir die Freude an dem Bilde nicht stören, da man demselben viel zu genau ansieht, dass es dem Künstler vom Herzen gekommen. Und das bleibt eben doch immer die Hauptsache.

Ganz der Landschaft angehörig sind die Arbeiten *Palmié's*, wohl des feinsten Landschafters der Genossenschaft, der trotz seines französischen Namens in seinen Werken ein echt deutsches, sinniges Gemüt zeigt. Er sieht in der Natur weiche, träumerische Bilder, die von hoher Schönheit sind. Wenn seinen letzten großen Bildern etwas fehlt, so ist es eine gewisse Intimität, die seinen früheren Arbeiten eigen, während jetzt ein etwas dekoratives Element hineingekommen ist. *Helm*, wohl unter dem Einflusse Palmié's stehend, geht ganz ähnliche Bahnen und giebt besonders in seiner Landschaft aus Lothringen ein äußerst malerisch behandeltes, poetisches Bild. *Bürgel*, der neue Präsident der Genossenschaft, hat eine schlichte, feine Landschaft „Abenddämmerung" ausgestellt, deren etwas vorsichtige, aber ehrliche Malweise weit angenehmer wirkt, als eine künstlich erzeugte Bravour. An eine solche aber denkt man bei den talentsprühenden Arbeiten *Baer's*, dessen Geschicklichkeit oft zum Hauptmotiv im ganzen Bilde wird; ebenso wie die beabsichtigte Farbigkeit vielmehr Buntheit ist, auf einen braunen Grundton gestimmt. Reizende Dekorationen, mit einer beneidenswerten Geschicklichkeit heruntergemalt, aber keine Werke, die standhalten.

Auch die Kollektion *Herzog* mutet uns an, wie ein Feuerwerk, welches verpufft, und welches man dann vergisst. Es ist, als wenn alle Bilder laut das eine schrieen: da seht einmal, was ich kann! Keines, aus dem ein Stückchen Seele guckte. Ein Virtuosentum, dem es vielmehr darauf ankommt, gehört zu werden, als etwas zu sagen. Dabei ist dieses selbst ein in der That ganz erstaunliches, aber am befriedigendsten tritt es nicht in den größeren Bildern, sondern in ein paar kleinen Skizzen hervor, wie der „Sonnigen Straße", der „Dorfgasse", „Heimkehr im Regen". Das sind prächtige Impromptus, von denen man gar nicht mehr verlangt, als dass sie blitzen und sprühen.

Ehe ich nun zu den Worpswedern, den Düsseldorfern, den Karlsruhern komme, ließe sich noch manches gute Bild aufzählen: *Huber's* farbensatte poetische Phantasielandschaften, der tonschöne „Abend" von *Eisele*; von *le Suire*, *Finck*, *Küstner*, *Schmauß* und vielen Anderen tüchtige Arbeiten. Ganz vorzüglich sind zwei Landschaften von *Bracht*, die eine ausgesprochene Farbigkeit mit tiefer Poesie verbinden und durch einen lockeren, breiteren Vortrag sich vor früheren Arbeiten auszeichnen. Auch etliche ältere Künstler haben gezeigt, dass man seinen alten Idealen weiter dienen und dabei doch ein vollgültiger Künstler bleiben kann, sofern diese Ideale nur echte und die künstlerische Kraft, sie auszugestalten, da ist. So entzückt *Lugo* durch die schlichte Innigkeit und Anmut, mit der er seine Landschaften und Gestalten beseelt. *Ditscheiner* und *Tina Blau* geben liebenswürdige kleine Werke, *Wopfner* und *Willroider* sind ähnlich wie sonst vertreten. Aber ich habe nicht den Raum, auf alles das, was wohl noch erwähnt zu werden verdiente, einzugehen und die Namensanführungen en masse, nur damit der Betreffende seinen Namen findet, sind wenig nach meinem Geschmack. Auf die Grundzüge allein kommt es ja hier an, Tageszeitungen besorgen den Dienst, alle Aussteller dem Publikum vorzustellen, was ja schließlich auch ein berechtigter Wunsch der ersteren ist. Bleibt mir aber kein Raum, das Gute zu nennen, so habe ich auch keinen für das Unerfreuliche, das sich hie und da breit macht, wie z. B. die zünftige Marine-

malerei, wie *Bohrdt* in seinem großen Wikingerschiff eine Probe giebt, die uns mehr wie eine große farbige Illustration in Öldruck anmutet, und in seinem Schuppenrahmen an einen Operneindruck denken lässt, von Wucht, Kühnheit und Größe aber keine Spur zeigt.

Einer der besten Säle ist wieder der der Worpsweder Gruppe. Ich habe dies Jahr häufig die Bemerkung gemacht, dass sich Künstler von feinem Urteil mehr als nötig ablehnend gegen die Worpsweder Künstlergruppe verhalten. Der Grund dafür ist wohl der: so gut sie sind, sie sind nicht besser als im Vorjahre. An malerischen Qualitäten ganz sicher mit zu den besten der Ausstellung gehörig, machen sie doch etwas den Eindruck der Monotonie, da sie nur stete Wiederholungen, ausgezeichnete Wiederholungen, aber eben doch nichts Neues bringen. Nicht, dass sich neuerungssüchtige Leute gelangweilt fühlen; aber man kann bei allen großen Künstlern die Bemerkung machen, dass sie dann, wenn sie ein Problem gelöst haben, sich ein neues setzen; die Ausnutzungen des gelösten Problems verlieren die Frische und Unmittelbarkeit und werden geringer geschätzt. Aber bei den Worpswedern denkt man viel weniger an das Stellen von neuen Problemen als an den Austausch der gelösten untereinander, — eine Erscheinung, die schließlich gar nicht so merkwürdig ist, wenn eine kleine Zahl von Künstlern längere Zeiten auf gegenseitigen Verkehr und Anregung angewiesen ist. Es ist zudem immer eine prekäre Sache, dreißig ganz ähnliche, in derselben Natur, aus derselben Kunstanschauung, von ähnlichen Talenten geschaffene Werke vorzuführen, ohne den größten Reiz, den der Persönlichkeit, zu verlieren. Man ist seiner Sache nicht ganz sicher, ob man einen *Overbeck* oder einen *Modersohn* vor sich hat, und wenn diese Thatsache auch an sich ganz belanglos ist, so beweist sie doch eben, dass die individuellen Eigentümlichkeiten nicht stark hervortreten. Ein einzelner Künstler, der sich in Worpswede niedergelassen, würde vielleicht bedeutender werden. Bei alledem: es sind alles ausgezeichnete Leistungen. *Mackensen's* großes Figurenbild „Trauernde Familie" fand ich heut in der Kunstchronik von Düsseldorf aus besprochen und kann, da ich mich jener Kritik vollkommen anschließe, darüber schweigen.

Eine weitere Kollektion ist die von Werken *Thoma's*, die, wie der Katalog besagt, ein Bild von der Entwicklung des Künstlers geben soll. Wenn das der Fall ist, so finde ich, dass die Schilderung dieser Entwicklung recht uninteressant ist, wenigstens nichts bringt, was frühere Kollektionen des Künstlers nicht besser gegeben hätten. Man hat denselben jahrzehntelang verkannt und jetzt ist es Mode, vor jedem Strich desselben Bewunderung zu markiren. Das ist nun aber nirgends schlechter angebracht, als bei Thoma, der einer der am ungleichmäßigsten schaffenden Künstler ist und dessen schönste Arbeiten immerhin doch mehr seiner späteren Zeit angehören. Also wozu nun Sachen vorführen, die absolut nicht geeignet sind, den tiefen Eindruck, den Thoma's Werke hier stets gemacht, noch zu vertiefen?

Die Düsseldorfer füllen zwei Säle und mehr; das, was uns hier frommte, fände auf einer Wand Platz. Von *Munthe* sind zehn Bilder da. De mortuis nil nisi bene — aber ein guter Dienst war dem Verstorbenen mit Vorführung dieser Kollektion nicht erwiesen. Wie weit mehr hätten ein oder zwei seiner besten Werke gezeigt, was man an ihm verloren; die Mehrzahl aber von dem, was da aufgeboten, erweist sich als bessere Verkaufsware, und die hätte man zum Nekrolog nicht herbeizuziehen gebraucht. Wenn man Berichte über Düsseldorfer Kunst liest, wiederholt sich in ihnen gewöhnlich das Urteil: Güte und Langeweile. Das bestätigt sich auch hier, aber zwischen diesen letzteren hängen ein paar ausgezeichnete Leistungen. *Jernberg*, *Dircks*, *E. Kampf* sind ein paar hervorragende Landschafter, *Bretz* schließt sich ihnen an. *Spatz* ist eine Persönlichkeit, das sieht man sofort, und wenn man auch nicht von allem hingerissen ist und manches anempfunden erscheint, so berührt in diesem Saal doch jede Persönlichkeit wie eine Erfrischung. *Keller* scheint ein tüchtiger Porträtmaler zu sein; seine Homo sapiens ist nichts anderes als zwei recht billig gemalte Akte, die an *Slevogt's* „Menschenpaar" nicht heranreichen. *Bochmann* ist fein wie immer; *Rocholl* schickte zwei Proben seiner derben Soldatenbilder, denen man hier nur absolut keinen Geschmack abgewinnen kann. *Kröner* ist furchtbar zurückgegangen; als Tierschilderer mag er noch der alte sein, — malerisch bedeuten seine Leistungen sehr wenig; was auch von dem Berliner *Friese* gilt, der als Maler immer uninteressanter wird.

Die Karlsruher haben nicht kollektiv ausgestellt, gehören aber ihrem Geiste nach viel zu sehr zusammen um getrennt betrachtet zu werden. Das Beste von dort hat uns dies Jahr wohl Berlin weggeschnappt, da dort die Karlsruher den Berichten nach ausgezeichnet vertreten sein sollen. Zieht man nun noch in Betracht, dass in der Secession etliche Künstler aus dieser Stadt ebenfalls vertreten sind, so ist es kein Wunder, dass die hier im Glaspalast ausgestellten Werke kein Bild davon geben, was in dem letzten Jahre dort geschaffen ward oder überhaupt, wie der Wind dort weht. Auch den Karlsruhern rühmte man immer ein gut Stück Langeweile nach; das soll dort jetzt anders geworden sein. Im Glaspalast empfindet man nicht allzuviel davon; zwar hat Meister *Schönleber* zwei Bilder darin, die ganz gewiss Perlen sind, aber dem Publikum auch in der appetitlichsten Fassung geboten werden. Alles übrige leidet etwas an Rasselosigkeit, — nichts ist da, woraus die Persönlichkeit ein wenig kecker hervorschaute. Wenn man nicht schon so entsetzlich viel tüchtige Leistungen anzuschauen hätte, so würden einen die Arbeiten von *Ravenstein*, *Hoch*, *Hellrag* wohl mehr fesseln. Der letztere giebt immer mehr Ansichten als Motive, und ich werde bei seinen Arbeiten den Eindruck nie los, als wären die

Gegenstände aus Kork geschnitten. *Des Coudres* zeigt einen bedeutenden Fortschritt, ebenso wie *Nagel*, der eine sehr frische Vorfrühlingslandschaft ausgestellt hat; *Euler* und *Biese* streben etwas Eigenes an. Fein und selbständig ist *Biedermann's* Blumenstillleben, welches ein ebensolches von Frau *Wiesinger-Florian*, das als Pendant hängt, vollständig schlägt. *Zoff* gehört im Grunde immer noch zu der Karlsruher Schule, denn er trägt fast am ausgeprägtesten die Züge des Schönleber Schülers in seinen Vorzügen und Nachteilen an sich. Diesmal überwiegen die letzteren. Etwas mehr Eigensinn in der Betonung des ersten Wortes wäre allen Karlsruhern, die hier vertreten sind, zu wünschen.

Die Bedeutung der acht Arbeiten *Leibl's* (neben einigen Zeichnungen) liegt in den Bildern älteren Datums. Diese aber sind von einer Schönheit, dass man sie die Perlen der Ausstellung nennen kann. Vorzüglich das kleinere Bildnis einer alten Frau ist von einem malerischen Reiz und altmeisterlicher Tonschönheit, die man heute wohl wieder um so mehr schätzt, als ihre Alleinherrschaft gebrochen ist. Die Pikanterie des Einzelnen verliert sich hier, wie wohl bei manchen späteren Arbeiten Leibl's, nie ins Spitzige, sondern ordnet sich stets dem Gesamteindruck unter. Ähnliches gilt von dem größeren Bilde, der Tischgesellschaft, einer Zusammenstellung von Porträtfiguren, wobei man sich an der geistvollen Handschrift ebenso wenig satt sehen kann wie an dem schönen Ensemble. Dagegen hält doch das neue Porträt von 1896 nicht stand. Ganz ausgezeichnet sind auch die Händestudien, oder, was wahrscheinlicher ist, Fragmente größerer Bilder.

Die Menzel-Ausstellung, die man sich größtenteils aus der Nationalgalerie entliehen, bedarf keiner erneuten Besprechung, da wohl alles, was zu Menzel's Bedeutung und seiner Stellung zur Jetztzeit gesagt werden könnte, zu seinem achtzigsten Geburtstage vorgebracht worden ist.

Eine andere Kollektion vereinigt eine größere Anzahl von teils unbekannteren Werken *Schwind's*, teils Entwürfe und Studien zu den bekannten. Dass die zu sehen ein Genuss, ist natürlich; eine erneute Stellungnahme zu Schwind ist unnötig, mit einem kurzen Aufzählen ist nichts gethan. Später vielleicht einmal einen Sonderbericht.

Das nächste Mal über die Schwarz-Weiß-Abteilung und die Ausländer. *SCHULTZE-NAUMBURG.*

BÜCHERSCHAU.

Rom. — Auf Anregung des Papstes werden die beiden archäologischen Hauptunternehmungen des verstorbenen Rossi, das Bollettino archeologico christiano und Roma sotterranea durch eine Vereinigung seiner Schüler fortgesetzt. Unter Anderen gehören ihr der älteste Sohn Rossi's, dann Marucchi und M. Stevensohn als Herausgeber) an. *v. G.*

H. A. L. Im Verlage von *Emil Richter's* Kunsthandlung (H. Holst) in Dresden ist vor kurzem eine Sammlung von fünfundzwanzig durch Heliogravüre vervielfältigten Bildniszeichnungen von *Karl Mediz* erschienen, welche eine Reihe hervorragender Dresdener Persönlichkeiten darstellen. Mediz erweist sich auch in diesen nach dem Leben angefertigten Zeichnungen als derselbe vielversprechende Künstler, als den man ihn aus seinen Bildern und namentlich aus seinen lithographirten Blättern kennt. Sämtliche Bildnisse besitzen den Reiz der Frische und Natürlichkeit, einige aber suchen wegen der Schärfe der Charakteristik und wegen des hohen Maßes von Ähnlichkeit ihresgleichen. Zu den letzteren rechnen wir die Porträts des Oberhofpredigers Dr. *Maier*, des Geh. Baurats Professor *Wallot* und des Hofrats *Schuch*. Das Werk, das mit einer kurzen Einleitung aus der Feder von *W. von Seidlitz* versehen und in einer gewöhnlichen sowie in einer Luxusausgabe auf Japanpapier (M. 30 und M. 75) erschienen ist, soll eine gleich umfangreiche Fortsetzung erfahren und bis zum 25jährigen Regierungsjubiläum Sr. Majestät des Königs Albert, dem es gewidmet ist, vollendet vorliegen.

* *Baron Nathaniel Rothschild in Wien* hat dem vor zwei Jahren erschienenen und von uns angezeigten Prachtwerke „Skizzen aus dem Süden" einen zweiten Band folgen lassen, welcher in gleicher Weise wie der frühere eine von dem Autor auf seiner Yacht ausgeführte Seereise durch die Levante in Bild und Wort schildert. Es wurden diesmal u. a. Korfu mit dem Achilleion der Kaiserin Elisabeth, Athen, der Berg Athos und Konstantinopel besucht, und eine Reihe der schönsten Punkte dieser Orte von dem trefflichen Amateurphotographen aufgenommen. Vorzügliche Lichtdrucke nach diesen Aufnahmen zieren auch diesmal den bei Fr. Jasper in Wien mustergültig gedruckten Text.

NEKROLOGE.

H. A. L. Der Maler *Alexander Stichart* ist am 2. Juli in Jöhstadt gestorben. Er war im Jahre 1838 in Werdau geboren und kam im Jahre 1844 nach Jöhstadt, wohin sein Vater als Pfarrer berufen wurde. Später folgte er seiner Familie nach Reinhartsgrimma. Ursprünglich zum Techniker bestimmt, entschied sich Stichart, der zuerst eine technische Fachschule besucht hatte, für den Künstlerberuf. Er wandte sich daher nach Dresden, wo er Schüler der Akademie wurde und in dem Atelier von Julius Schnorr von Carolsfeld arbeitete. In seiner weiteren Ausbildung begab er sich nach München und im Jahre 1863 nach Antwerpen, wo er sich an van Lerius anschloss. Nachdem er hierauf noch einige Jahre in Wien im Atelier Griepenkerl's gearbeitet hatte, ließ er sich in Dresden nieder, um teils als Maler von Andachtsbildern für verschiedene sächsische Kirchen, teils als Illustrator von Märchen und humoristischen Erzählungen thätig zu sein. Wenigstens auf letzterem Gebiete war es ihm beschieden, einige bescheidene Erfolge einzuheimsen, während er mit seinen religiösen Darstellungen aus dem Rahmen des Hergebrachten und Konventionellen nicht herauskam. Persönlich erfreute sich Stichart wegen seiner Liebenswürdigkeit und seines heiteren offenen Wesens einer großen Beliebtheit in der Dresdener Künstlerwelt. Sein von seinem Freunde *Paul Kießling* gemaltes Porträt, das sehr ähnlich geraten ist, das Original aber nur ganz äußerlich charakterisirt, schmückt die Dresdener Galerie. (Vgl. 9. Beilage zum Dresdener Anzeiger, Sonntag, den 5. Juli 1889, S. 36.)

*** *Der Genremaler Professor August Hopfgarten*, ein Schüler von Wach und Vertreter der Romantik in der älteren Berliner Schule, dessen Blütezeit in die dreißiger und vier-

ziger Jahre fiel, ist am 26. Juli in Berlin im 90. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Oberhofbaurat Julius Hofmann* ist am 5. August in München im 56. Lebensjahre gestorben. Er war an den Prachtbauten König Ludwig's II. (Herrenchiemsee, Linderhof, Neu-Schwanstein) beteiligt und hat auch den Entwurf zur Gedächtniskirche für den König im Schlosspark zu Berg geliefert.

*** *Der englische Maler Sir John Everett Millais*, der nach Leighton's Tode zum Präsidenten der Royal Academy gewählt worden war, ist am 13. August in London im 68. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Arthur Schneider*, Privatdocent der Archäologie an der Universität Leipzig, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

*** *Die Wahl des Geh. Regierungsrates Prof. Hermann Ende* zum Präsidenten der Akademie der Künste in Berlin für das Jahr vom 1. Oktober 1896 bis 1. Oktober 1897 hat die königliche Bestätigung erhalten.

*** *Der Geh. Oberbaurat Friedrich Adler* ist aus Anlass der nunmehr vollendeten Wiederherstellung der Willibrordi-Kirche in Wesel, die nach seinen Plänen erfolgt ist, zum Wirklichen Geh. Oberbaurat mit dem Range eines Rates erster Klasse ernannt worden.

*** Dr. *H. A. Schmid*, Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität Würzburg, ist als Direktorialassistent an die Berliner Museen berufen worden.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Aus Anlass der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat der dortige Magistrat vier Ehrenpreise von je 3000 M. ausgesetzt. Nach den Vorschlägen der Delegirten der städtischen Deputation für Kunstzwecke und der Ausstellungskommission haben diese Ehrenpreise erhalten: 1. der Bildhauer Professor *Ludwig Manzel* in Charlottenburg für sein Modell der „Hauptgruppe des Stettiner Monumentalbrunnens“; 2. der Maler *Fritz Mackensen*, Worpswede bei Bremen, für sein Gemälde „Gottesdienst“; 3. der Maler *Adolf Männchen*, Danzig, für sein Gemälde „Todesstunde“; 4. der Königliche Baurat *Steinbrecht*, Marienburg, für die Restauration der „Marienburg“, dargestellt in einer von dem Ministerium der öffentlichen Arbeiten in Berlin gelieferten Gesamtansicht der Marienburg.

DENKMÄLER.

=tt. *München.* — Das vom Berliner Bildhauer *Behrend* modellirte Kolossal-Reiterstandbild für das Kaiser Wilhelm I.-Denkmal in Breslau wurde durch die hiesige Erzgießerei des Professors Ferdinand von Miller in Bronze gegossen und geht vollendet nach seinem Bestimmungsorte ab, wo die feierliche Enthüllung am 4. September stattfinden soll. Das 6 m messende Erzbildwerk stellt den deutschen Kaiser im wallenden offenen Mantel hoch zu Ross dar und wird sich auf einem 7 m hohen mit Medaillons von Carraramarmor geschmückten Granitpostamente, das von vier allegorischen Figuren umgeben ist, erheben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

St. Petersburg. Gemäldegalerie der Kaiserlichen-Ermitage. Im Laufe des verflossenen Halbjahres hat die Gemäldegalerie der Kaiserlichen-Ermitage einen Zuwachs von sieben Bildern erhalten. Ich lasse die Namen der Künstler und eine kurze Beschreibung ihrer Werke folgen: *Jan van Kessel* (1626—1679), Stillleben. Früchte und Gemüse in Körben. Holz. Bezeichnet: J. v. Kessel. Für 300 Rubel von Frau A. Grunt erworben. *Nicolaes Elias* (1590 oder 1591 — zwischen 1650 und 1656). 1. Männliches Porträt. Kniestück in Lebensgröße. Holz. Rechts oben die Inschrift: *Aetatis. Suae . 34 . An° . 1630.* 2. Weibliches Porträt. Gegenstück zum vorhergehenden Bilde. Rechts oben die Inschrift: *. Aetatis . Suae . 33 . An°. 1630.* Beide Bilder, für 1000 Rubel von Herrn Linewitsch erstanden, sind wunderschön erhalten und stehen an charakteristischer Ausführung den Gemälden des seltenen Meisters im Ryksmuseum zu Amsterdam nicht nach. Aus dem reichen Gemäldeschatz, den die Kaiserlichen Schlösser in der Umgebung Petersburgs bergen (Gatschino allein zählt mehr als 4000 Nummern), konnten vier Bilder aus Peterhof in die Ermitage übergeführt werden, und zwar: *Jan van Goyen* (1596—1656). 1. Seestück. Kleines, auf Holz gemaltes Rundbild. Bezeichnet: JG 1641. 2. Landschaft. Gegenstück zum vorhergehenden Bilde. *Jacob A. Duck* (1600—1660), Krieger, Frauen erbeuteten Schmuck zeigend. Auf Holz gemalt und bezeichnet: Dyck. *J. L. Demarne* (1744—1829). Jahrmarkt an bewaldetem Flussufer. Auf Holz gemalt und bezeichnet: De Marne. *G. v. L.*

*** *Eine Ausstellung von Werken Tiepolo's* ist am 8. August im kgl. Schlosse in *Würzburg* eröffnet worden. Sie wird bis 8. September dauern.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat die Summe der Verkäufe 500 000 M. überschritten. — Für die großherzogliche Galerie in Darmstadt ist das Temperabild „Abendfrieden“ von *Adolf Männchen* in Danzig angekauft worden.

Düsseldorf. — *E. v. Gebhardt* hat soeben sein neuestes Werk vollendet, die „Auferweckung des Lazarus“, welches zu seinen figurenreichsten und bedeutendsten Kompositionen zählt. Der Vorgang der Auferweckung ist vorüber, bleich und traumverloren hebt sich der leichenfarbene Jüngling aus dem Marmorsarkophage, während Christus seine Hand auf das himmlisch verklärte Haupt der dankenden Schwester des Auferweckten legt. — Wenn man zurückdenkt an Gebhardt's früheste Werke, jenen „Einzug in Jerusalem“ z. B., so sieht man, wie er sich im Lauf der Zeit von der nachahmenden Sachlichkeit, die ihren niederländischen Vorbildern im Äußern möglichst gerecht zu werden vornehmlich bemüht war, zu einer freien Charakteristik herausentwickelt hat. Heute ist Gebhardt der Meister eines individuellen Realismus. Mit ungemein feinem Verständnis sucht und findet er seine Modelle unter jenen charakteristischen Typen protestantischer Bauern und gruppirt sie mit schlagender Natürlichkeit. Das Bild könnte neben den besten Niederländern hängen, ohne dadurch zu verlieren. Eines vermisst man jedoch immer bei Gebhardt vor jedem seiner Bilder, und man braucht sich nicht lange zu besinnen, so hat man es: es fehlt ihnen der Pulsschlag unserer Zeit, sie geben uns nichts Neues. — Im gleichen Saale hängt eine Kollektion des Holländers *Tholen.* Man möchte wohl sagen, dass Tholen in seinen neuesten Landschaften die einseitige holländische Malerei um eine neue Note bereichert, indem er aus der kleinen bürgerlichen Sphäre hinaustritt und vornehmere Töne anschlägt. Es ist eigentümlich, wie Holland in Kunst und

Litteratur hinter seinem Schwesterlande Belgien zurückbleibt; es ist über die Neuerungen eines Israels und Multatuli nicht hinausgekommen, während Belgien neben Frankreich fortwährend an der Spitze jeder neuen Kunstströmung marschirt. Abgesehen von dem Malayen Toorop hat Holland keinen Neu-Idealisten gezeitigt; seine Kunst bewegt sich noch immer in der Schilderung halbdunkler Fischerinterieurs, und der Landschaft der Maris und Maume. Tholen scheint nun nicht nur heller im Ton, sondern sich auch vornehmere Motive zu wählen, — der Geist des vornehmen Haag weht aus seinen Landschaften. Er malt Aquarelle, die Ölbildern gleichen und Ölbilder, die Aquarelle scheinen, — man möchte an England denken. — Der Berliner *J. Sattler* sandte uns sein neuestes Werk, „Meine Harmonie“, in dem er, abgesehen von einem dem Unmusikalischen unverständlichen Hinübergreifen in die Musik, der Farbe symbolische Bedeutung giebt. Sattler, der, wie seine ersten Werke „Totentanz“, „Ex-libris“, „Wiedertäufer“ gleich bewiesen, mit großem Geschick die Handschrift Dürer's nachahmt, gehört zu jener Gruppe von Zeichnern, welche die moderne Malerei des 19. Jahrhunderts zu beschließen scheint. Seltsam, am Anfang des Jahrhunderts standen farbeverachtende Zeichner, am Ende desselben desgleichen, — es begann mit Romantik und schließt mit ihr. Sattler verachtet die Farbe nun nicht so ganz, sondern giebt ihr hier symbolische Bedeutung, die die Charakteristik der einzelnen Typen und ihren Sinn erhöhen soll, was an sich gar nicht von Nöten gewesen wäre; ein solches systematisches Übersetzen thut dem reinen Kunstgenuss entschieden Abbruch. Vielleicht jedoch soll dieses Werk, das er seine „Harmonie“ nennt, gewissermaßen nur als Nachschlagelexikon gelten für das System, nach dem er seine kommenden Werke zu komponiren gedenkt.

SCURATOW

VERMISCHTES.

St. — *Neue Erwerbungen der Brera in Mailand.* Am 10. Februar 1650 vermachte der Kardinal Monti seine reichhaltige Sammlung von Zeichnungen und Gemälden der Stadt Mailand, indem er ein mit ziemlich ausgedehnten Rechten ausgestattetes Patronat seiner Familie vorbehielt und bestimmte, die Galerie im erzbischöflichen Palast unterzubringen. So ging die Galerie, die damit der Stadt erhalten blieb, von einem Erzbischof zum anderen über und wurde ihnen bei jedem Wechsel feierlich aufs Neue konsignirt. Ihr Bestand blieb mehr als ein Jahrhundert derselbe, bis im Jahre 1811 Eugen Beauharnais, der Vice-König von Italien, anordnete, dass unter den besten Gemälden eine Auswahl zur Vervollständigung der Kgl. Pinakothek getroffen werde, und dass man die entstandenen Lücken durch Bilder zweiten Ranges ausfülle. Es wurden damals 23 Werke, vor allem ausgezeichnete Venezianer, in die Pinakothek überführt und ein Jahr später 17 Gemälde, meist mittelmäßige Kopieen, als Ersatz in den erzbischöflichen Palast gesandt. Im Laufe der Jahre hatte sich das Patronat verändert; an Stelle der ausgestorbenen Familie de' Monti war dasselbe an eine Nebenlinie der Stampa Soncino übergegangen. Nachdem im Jahre 1868 die letzte Überweisung an den Erzbischof Conte Calabiana erfolgt war, bestimmte der letzte Patron, der Marchese Stampa, im Jahre 1876 in seinem Testament, dass 1. die Pinakothek die 23 im Jahre 1811 aus dem Archivescovat mit Gewalt entführten Bilder als rechtmäßiges Eigentum betrachten dürfe, dass 2. das Recht des Patronats vom Hause Stampa an die Brera übergehen solle, ja dass die Galerie ebendort aufgestellt werden dürfe, wenn man ihr in besonderer Abteilung den Namen Galleria Monti-Stampa-Soncino zugestehen wolle. Der Staat nahm die Stiftung an, und das Testament des Marchese Stampa wurde bestätigt. Indessen hielt bis vor wenigen Jahren die Rücksicht auf den Erzbischof Mailands die Regierung ab, in dieser Angelegenheit mit Nachdruck vorzugehen und erst, als im Jahre 1894 der Kardinal Calabiana gestorben war, regte der verdienstvolle Sekretär der Brera, Professor Carotti, die Sache aufs Neue an und veranlasste den Commendatore Venturi in Rom, das Unterrichtsministerium auf das immer noch nicht angetretene Vermächtnis aufmerksam zu machen, von dessen Bedeutung damals allerdings noch niemand einen Begriff hatte. Vor wenigen Tagen ist nun endlich verhältnismäßig mühelos durch das energische Eingreifen Venturi's eine Einigung erzielt. Der erzbischöfliche Palast behält seine Gemäldegalerie frei von jeder Verpflichtung an Staat und Stadt, nachdem aus dem ganzen Komplex 16 der besten Gemälde für die Brera ausgewählt wurden, für welche man eine gleiche Anzahl guter alter Kopieen aus dem Magazin der Pinakothek zur Ausfüllung der Lücken ins Archivescovat sandte. Außerdem wurde dem Erzbischof und dem ganzen Metropolitan-Kapitel lebenslänglicher freier Eintritt in die Brera gestattet. Trotz so liberaler Zugeständnisse ist der Gewinn bei diesem Kontrakt auf Seiten der Kgl. Pinakothek. Es ist in der That überraschend, welche Schätze hier auf einmal zum Vorschein gekommen sind. Die Existenz einer höchst beachtenswerten Madonna des Bramantino, der bis dahin in der Brera noch nicht vertreten ist, war allerdings bekannt. Venturi hatte schon in seinem Bericht ans Ministerium auf die Erwerbung dieses Bildes besonderen Nachdruck gelegt. Aber dass man im erzbischöflichen Palast ein herrliches Jugendwerk des Correggio bewahre, eine Anbetung der Könige von feinster Farbenstimmung und tiefster Innigkeit des Ausdrucks, dass dort ein Hauptwerk des Paris Bordone, eine farbenglühende heilige Familie, ein Mahl der Apostel von Tizian, ein Abendmahl von Gaudenzio Ferrari, Bilder von Luini, Defendente Ferrari, Procaccino u. a. bewahrt wurden, davon hatte man in der That bis dahin keine Vorstellung gehabt. Alle diese Perlen sind nun in den Besitz der Brera übergegangen, für welche sie eine geradezu epochemachende Bereicherung ausmachen, wie sie die Pinakothek durch Kauf nicht im Laufe von Jahrzehnten hätte erwerben können. Die Aufstellung der Bilder, die z. Z. restaurirt werden, wird voraussichtlich noch Ende dieses Jahres in der Brera erfolgen.

*** *Kaiser Wilhelm II.* hat, wie die „Kölnische Zeitung“ meldet, von seiner Nordlandsreise den Entwurf eines neuen Gemäldes fast vollendet mitgebracht. Es versinnbildlicht den Schutz der Künste und der Industrie durch die Armee. Unter einem gotischen Thorbogen stehen die idealen Frauengestalten, welche die Künste und Gewerbe personifiziren, gegen sie heran zieht eine drohende Wolke, auf welcher unheimliche feindliche Gestalten auftauchen. Ein germanischer Krieger tritt den Schreckbildern machtvoll entgegen. Professor Knackfuß zu Kassel ist mit der Ausarbeitung einiger Einzelheiten beauftragt, und man hofft, dass bald auch dieses Werk, wie das unter dem Titel „Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter!“, der Öffentlichkeit übergeben werden wird.

Rom. — Die diesmaligen Kammerdebatten haben auch eine archäologische Verhandlung gebracht. Es handelte sich um die Frage, ob die italienische staatliche Archäologie auf dem richtigen Wege sei oder nicht. Nach Ansicht des jetzigen jungen, sechsunddreißigjährigen Unterrichtsministers Gianturco ist sie es nicht, insofern er für sie die begrenz-

teren Ziele nationaler italischer und pelasgischer Forschung, gegenüber hellenistischen Studien, als die maßgebenden angesehen wissen will. Entsprechend seiner Stellung in der Sprachenfrage, den Unterricht der lateinischen Sprache auf Kosten der griechischen zu fördern und zu stärken, wünscht er, dass die italienische Archäologie sich speciell den Grundzügen und Grundlagen italienischer Geschichte und italienischen Rechtes zuwende. Sein Hinweis darauf, dass eine ersprießliche und erfolgreiche Arbeit auf den noch unerforschten Stätten des griechischen Altertums nur unter Aufwendung beträchtlicher Mittel möglich sei, ist zweifellos stichhaltig. Italien besitzt nicht, wie andere großen Nationen, ein archäologisches Institut in Athen und wird es in absehbarer Zeit nicht errichten können, die Entsendung junger italienischer Archäologen nach Athen und Delphi hat sichtbare Erfolge nicht gezeitigt. Sie lenken nach Gianturco's Ansicht die Aufmerksamkeit, die Kraft und den Fleiß vom italienischen Boden ab, der so mit seinen verborgenen Schätzen Fremden, namentlich Deutschen, überlassen bleibt. Die Entdeckung des Tempels der mater matuta und der alten latinischen Stadt Latricum, die übrigens nach den letzten Forschungsergebnissen in kaiserlicher Zeit eine Villenstadt geworden war, sind Belege dafür in neuester Zeit. Also lieber, folgert der Minister, in Italien am ersten Platz, als in Griechenland am fünften oder sechsten. Er versprach am Schluss seiner Ausführungen ein Gesetz, das auch die gegenseitigen Beziehungen und Rechte der Archäologen, der Architekten und der lokalen Behörden regeln soll. Die Fortsetzung der Ausgrabungen an der neuen Straße zwischen Monte Caprino und Monte Tarpeo hat zur Auffindung eines etwa 15 m breiten, gut erhaltenen Stückes der Plattform des Kapitols geführt. In dem Schutt an dieser Stelle haben sich bemalte Reste vom Oberteil des kapitolinischen Jupiter-Heiligtums gefunden. Am Nemi-See werden die Arbeiten fortgesetzt, um die Kaiserschiffe ans Licht zu bringen. Zunächst handelt es sich aber jetzt darum, Grundlagen für die Aufstellung eines umfassenden Arbeitsplanes zu finden. *v. G.*

Leipzig. — Herr *Arnold Hirt*, Inhaber der Verlagsbuchhandlung Ferdinand Hirt & Sohn, schenkte in hochherziger Weise dem hiesigen Städtischen Museum einen Gipsabguss des David des Michelangelo, welcher augenblicklich im Michelangelo-Saale aufgestellt wird.

Agram. — Der Hammer, den Kaiser Franz Joseph zur Schlusssteinlegung des neuerbauten Theaters benützt hat, ist von dem Bildhauer *Robert Frangeš* entworfen und modellirt, die Ciselierarbeit besorgte Professor *Waschmann* in Wien. Der Hammer, nebst dem Griffe aus schwerem Silber, ist rechts von einer weiblichen Figur, „Kunst“, links von einer männlichen, „Wissenschaft“, in erhabenem Gusse flankirt. Die obere Stirnseite zeigt das Medaillonporträt des Monarchen, über dem die Krone schwebt; unterhalb befindet sich die Gedenktafel, welche dazu bestimmt ist, die Erinnerung an die für Agram so ehrenvolle Anwesenheit des Monarchen zu tragen. Am Halsteile des Silbergriffes sind in erhabenen Reliefs die vier theatralischen Musen gebildet, während das Griffende vier Masken abschließen. Der Zwischenteil des Griffes ist mit vergoldetem Arabeskenschmuck versehen. In nationalen Farben sind auf dem Hammer Edelsteine, Opale, Saphire und Rubinen angebracht, während das Griffende mit einem überhaselnussgroßen, in Moslavina in Croatien gefundenen Topas besetzt ist. — Das kostbare Werkzeug ist von so vorzüglicher Arbeit und solcher Feinheit der Ausführung, dass es ein Kunstwerk ersten Ranges genannt werden darf. *R. Bk.*

VOM KUNSTMARKT.

Genf. — Ein äußerst wertvoller und geschichtlich bedeutsamer Gobelin ist kürzlich aus dem Auktionshause Dreyfuß in Paris durch Ankauf des Bundesrats für den Preis von 90 000 Fr. in die Kunstabteilung der Genfer nationalen Ausstellung übergegangen. Er geht auf Zeichnungen von Ch. Lebrun zurück und schildert den Abschluss eines Allianztraktats zwischen der Schweiz und Frankreich in der Notre-Dame-Kirche zu Paris in Gegenwart Ludwig's XIV. und der Vertreter der 13 Kantone.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 3.

Initialen in Holzschnitt von dem Rechenmeister Paulus Frank um 1600. Von Th. Hampe. — Albrecht Dürer und der Rahmen des Allerheiligenbildes. Von Karl Schaefer. — Deutsche Pilgerfahrten nach Santiago de Compostella. I.; das Reisetagebuch des Sebald Örtel (1511—22). II. In nomine domini Jesu Christi 1521.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 7.

Von der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe. I. — Die Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis und die byzantinische Frage. Von Dr. E. Gradman. (Schluss.) — Die christliche Kunst auf der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg 1896. Von H. Steindorf.

Der Formenschatz. 1896. Heft 4 6.

Nr. 49. Statue des Marsyas, nach Myron. — Nr. 50 51. Gotischer Wandteppich; XV. Jahrh. — Nr. 52. Verschiedene toskanische Wappen und Wappenschilder; XV. Jahrh. — Nr. 53. Aristoteles und Phyllis; vom Jahre 1480. — Nr. 54/55. Albrecht Dürer: Entwurf für die Bemalung einer Hausfassade. — Nr. 56. Giovanni della Robbia: Figur der „Hoffnung“. — Nr. 57. Marc Anton Raimondi: Amorettentanz. — Nr. 58. Michelangelo Buonarroti: Sitzende Madonna. — Nr. 59. Eisernes Gitter; XVI. Jahrh. — Nr. 60. Alessandro Varotari: Judith mit dem Haupte des Holofernes. — Nr. 61/62. Rembrandt Harmensz van Ryn: der Tod der hl. Jungfrau. — Nr. 63. Balthasar Sylvius: Moresken-Ornamente. — Nr. 64. Gille-Paul Cauvet: Ein Blatt aus der Folge der Vasen. — Nr. 65. Antike Gewandstatue im Berliner Museum. — Nr. 66. Seekentaur, eine Nymphe entführend. — Nr. 67. Säulenkapitäl aus der Kathedrale von Laon; XIII. Jahrh. — Nr. 68. Eine der „Thörichten Jungfrauen“. — Nr. 69. Scene aus einer Seeschlacht. — Nr. 70. Leonardo da Vinci: Studienkopf. — Nr. 71. Italienische Schaumünzen und eine Plaquette, um 1500. — Nr. 72. Luca della Robbia: Die Klugheit. — Nr. 73. Studien zur Figur eines fahnetragenden Heiligen. — Nr. 74. Francesco Mazzuoli: Die hl. Jungfrau mit der Rose und mit dem Jesusknaben im Schoße. — Nr. 75. Antonio Tagliente: Ein Blatt Stickereivorlagen. — Nr. 76. Paris Bordone: Eine venezianische Edeldame. — Nr. 77. Nicolas Loir: Zwei Blatt Plafonds. — Nr. 78. Salembier: Zwei Panneaux. — Nr. 79. Lalonde: Vorlagen zu Knöpfen für Spazierstöcke, Reitpeitschen u. dergl. — Nr. 80. Hubert-François Bourguignon Gravelot: Schlussvignetten aus: „Décameron de Jean Boccace“. — Nr. 81. Diana den Pfeil abschnellend. — Nr. 82. Adonis, antike Bronzestatue. — Nr. 83. Medusenhaupt, antike Bronze. — Nr. 84. Romanisches Marmorwerk (Kanzel) in der Kathedrale von Ravello. — Nr. 85. Salomo's Götzendienst. — Nr. 86. Marc Anton Raimondi: Lucretia, mit einem Dolche sich die Brust durchbohrend. — Nr. 87. Fra Xanto Rovello von Rovigo: Majolika-Teller mit polychromer Darstellung der Daphne. — Nr. 88. Flacher Teller und kreisförmige Plaquette. — Nr. 89. Schmiedeeisernes Gitter; deutsche Arbeit des XVI. Jahrh. — Nr. 90. Benvenuto Cellini: Ein Seitenteil von dem Sockel der Perseus-Statue unter der Loggia de' Lanzi in Florenz. — Nr. 91. Edme Bouchardon: Ein Blatt aus der Folge der Brunnen und Fontänen. — Nr. 92. Johann Esaias Nilson: Die Schäferin und der Affe. — Nr. 93. Giovanni Battista Tiepolo: Ein Blatt aus „Scherzi di Fantasia“. — Nr. 94. Schlussvignetten aus „Voyage pittoresque de la Grèce. — Nr. 95 96. Gille-Paul Cauvet: Panneau.

Die Kunst für Alle. 1895 96. Heft 21 22.

Karl von Piloty. Die nördlichste Feste dänischer Kunst. Von Henriette Mendelsohn. — Erdrückt. Eine Malergeschichte. Von J. Boy-Ed. — Die Jahresausstellung 1896 der Kunstlergenossenschaft zu München. I. — Erdrückt. (Forts.) Von J. Boy-Ed. — Ausstellungen. — Vermischtes.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 5.

Ein neues Gemälde im altflandrischen Stile von Alexius Kleinertz Von A. Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. IV. Die romanische Basilika. Von Heinrich Schrörs. — Die Kirche zu Belm. Von Alfred Hensen. — Die Skulpturen des Portals zu Remagen. Von St. Beissel S. J.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Wartenburgstraße 15

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VII. Jahrgang. 1895/96. Nr. 33. 24. September. (Schluss.)

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Kunsthistorischer Kongress in Budapest 1896.

Programm.

Mittwoch, den 30. September:

7 Uhr Abends: Begrüßung der Kongressmitglieder durch den *Handelsminister* im Ausstellungsraum.

Donnerstag, den 1. Oktober:

9 Uhr Vormittags: Eröffnung des Kongresses im Prunksaale des ungarischen Nationalmuseums. — Begrüßung durch den *Minister für Kultus und Unterricht* und durch den Präsidenten des Lokalkomitee's, Bischof Geh. Rat *v. Bubics*.

Wahl des Bureaus für den Budapester Kongress.

Kommissionsbericht über das in Florenz zu gründende kunsthistorische Institut.

Wahl des Ortes für den nächsten Kongress.

Vortrag des Herrn Prof. Dr. *J. Neuwirth*-Prag: Verlorene und doch erhaltene Cyklen mittelalterlicher Malerei in Böhmen.

Vortrag des Herrn Dr. *Béla Czobor* über die historische Ausstellung, mit Demonstrationen.

2 Uhr: Bankett im Ausstellungsraume, gegeben durch den *Handelsminister*.

4 „ Besichtigung der Kunstausstellung in der Kunsthalle.

6 „ Kommissionsberatungen.

8 „ Abendliche Zusammenkunft nach besonderem Programm.

Freitag, den 2. Oktober:

9 Uhr: Zusammenkunft im Prunksaale der k. ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Geschäftsbericht.

Vortrag des Herrn Dr. *R. Stiassny*-Wien: Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst, mit Demonstrationen.

Vortrag des Herrn Dr. *Th. v. Frimmel*-Wien: Das Sehen in der Kunstwissenschaft.

11 „ Besichtigung der k. ungarischen Landes-Gemäldegalerie.

12 „ Fahrt auf der Donau und gemeinsames Mittagessen, eventuell auf dem Dampfer, gegeben von der *k. Haupt- und Residenzstadt Budapest*.

3 „ Vortrag des Prof. *Friedrich Schulek* über die Mathiaskirche, in den Räumen derselben.

4 „ Besuch der Ruinenstätte von Aquincum.

8 „ Abendliche Zusammenkunft nach besonderem Programm.

Samstag, den 3. Oktober:

9 Uhr: Zusammenkunft im kunstgewerblichen Museum.
Kommissionsberichte.
Mitteilung des Herrn Prof Dr. *M. Schmid*-Aachen über die Verwendung des Skioptikons im kunsthistorischen Unterricht.
Vortrag des Herrn Dr. *Th. v. Frimmel:* Plan eines Museums für Gemäldekunde.
Besichtigung der für das kunsthistorische Museum in Budapest gemachten neuen Erwerbungen.
2 „ Gemeinsames Mittagessen.
6 „ Kommissionsberatungen.
8 „ Gesellige Zusammenkunft nach besonderem Programm.

Für **Sonntag den 4. Oktober** ist die Teilnahme der Kongressmitglieder an der feierlichen Eröffnung der S. Gerhardsbrücke in Budapest und die Besichtigung der Sammlungen des Nationalmuseums, für **Montag** und **Dienstag den 5. und 6. Oktober** sind gemeinsame Ausflüge nach Oberungarn beziehungsweise nach Siebenbürgen in Aussicht genommen. Die Programme hierfür sowie für die Abendunterhaltungen während der Kongresstage werden vom Budapester Lokalkomitee seinerzeit ausgegeben.

DIE PHOTOGRAPHIE IN DER KUNSTWISSENSCHAFT. [1])

VON *RICHARD STETTINER.*

Der heutigen Generation der Kunsthistoriker erscheint es fast wie eine ferne Sage, dass es Zeiten gegeben hat, in denen die kunstgeschichtliche Methode ohne Hilfe der Photographie ausgeübt werden konnte. Jeder Fortschritt auf dem Gebiete der Photographie wird in schnellster Weise ausgenutzt, um das Material, mit dem sich die Kunstgeschichte beschäftigt, d. h. die Kunstwerke aller Kulturnationen, in möglichst wahrer und möglichst geschmackvoller Weise wiederzugeben. Ja, diese Reproduktionen sind für viele neue photographische Erfindungen der Prüfstein. War es doch z. B. hier am leichtesten möglich, durch die Wiedergabe von Gemälden nachzuweisen, bis zu welchem Grade es gelungen sei, von den gewöhnlichen Platten zu den farbenempfindlichen fortschreitend, den Farbenwerten wirklich gerecht zu werden.

Die historische Abteilung der Berliner photographischen Ausstellung lehrt uns die riesigen Fortschritte erkennen, welche die Wiedergabe des Kunstwerkes ebenso wie die der Natur durch das Lichtbild seit dessen Erfindung gemacht hat, wie von verhältnismäßig einfachen Anfängen ausgehend man schließlich bis zu einer selbst dem verwöhnten und anspruchsvollen Auge genügenden, raffinirt treuen und schönen Wiedergabe gelangte.

Die Resultate, welche die Photographie gerade auf dem Gebiete der Reproduktion von Kunstwerken errungen hat, sind dem Gegenstand entsprechend weit bekannter im Publikum als die auf dem Gebiete der anderen Wissenschaften. Die Namen der großen Welthäuser sind in aller Munde, die von ihnen verfertigten Blätter weitbekannt. Ein großer Teil unserer kunstgeschichtlichen Ausstellungsgruppe soll den heutigen Stand in dieser Hinsicht festzulegen versuchen, und wenn auch leider einige der bekanntesten Namen, wie *Braun* und *Hanfstängl*, unter den Ausstellern fehlen, so ist das Bild, das wir zu geben versuchen, doch wohl ein annähernd treues. Stehen doch an der Spitze der Aussteller zwei der größten europäischen Staatsinstitute: die Deutsche Reichsdruckerei mit ihren musterhaften Reproduktionen von Stichen und Radirungen, Gemälden und vor allem von Zeichnungen (Dürer- und Rembrandt-Werk!) und die Österreichische Hof- und Staatsdruckerei.

Der Amateur-Photograph, hier also der zum Zwecke seiner Studien photographirende Gelehrte, spielt in unserer Abteilung eine etwas bescheidene Rolle. Der schon oben berührte Umstand, dass es sich bei der Hauptmasse des Materials seiner Wissenschaft um Gegenstände handelt, die für jeden Gebildeten von Interesse sind, die also auch den weitesten Kreis der Käufer haben, dieser Umstand bringt es mit sich, dass der interessanteste und wohlgefälligste Teil seines Studienmaterials von den Berufsphotographen in trefflichster Weise wiedergegeben ist. Er wird in erster Linie dort mit seiner Arbeit einsetzen, wo das allgemeine Interesse aufhört, sei es, dass es sich um Kunstwerke einer Zeit handelt, denen die Formenschönheit wenigstens im Sinne des großen Publikums mangelt, sei es, dass es sich um für ihn wichtige, ihrem absoluten Kunstwert nach aber geringe Werke selbst aus den großen Zeiten der Kunst handelt. Viele freilich werden gerade über diese Thätigkeit den Kopf schütteln; hat man doch im allgemeinen einen noch recht ungenügenden Begriff von der Methode der Kunstwissenschaft, wie sie von den subtilsten Dingen, von oft unwichtig scheinenden Einzelheiten ausgehend, allmählig Stein für Stein das Gebäude aufbaut, das schließlich in seiner Vollendung den Eindruck müheloser Selbstverständlichkeit macht.

Die photographischen Vorstudien für größere Arbeiten von Seiten der Kunstgelehrten, die wir auf

1) Aus dem Katalog der „Internationalen Ausstellung für Amateurphotographie“. Berlin, 3. Sept. bis 15. Okt 1896.

unserer Ausstellung bringen, beziehen sich zum großen Teil auf das frühere Mittelalter. Es ist charakteristisch, dass erst vor einem Dezennium, als sich die Forschung dieser für weitere Kreise wenig interessanten Zeit zuwandte, Kunsthistoriker in größerem Maßstabe zu photographiren begannen, während sie bis dahin mit dem von Seiten der Berufsphotographen gelieferten Material im allgemeinen auskommen zu können glaubten. Die Resignation, die der Kunsthistoriker bei der wissenschaftlichen Forschung ausüben muss, eine Resignation, die man allzu oft noch für eine gerade auf diesem Gebiete am wenigsten angebrachte pedantische Spitzfindigkeit hält, tritt uns deutlich vor Augen, wenn wir die prächtigen Blätter der Berufsphotographen unserer Gruppe mit den bescheidenen Arbeiten der photographirenden Gelehrten vergleichen.

Es wäre übrigens verfehlt, hieraus zu folgern, der Kunsthistoriker brauche sich erst mit der Technik des Photographirens bekannt zu machen, wenn er auf — räumlich oder zeitlich — entlegeneren Pfaden der Wissenschaft wandelt. Ebenso wie er über die Natur der einzelnen Vervielfältigungsverfahren unterrichtet sein soll, um bei der Auswahl des für seinen Zweck Geeigneten nicht im Dunkeln herumzutappen, ebenso ist ihm auch die Kenntnis der photographischen Technik nötig, selbst dann, wenn er sich an den Fachphotographen wendet, um von dessen Hand die seine eigenen Worte erläuternden Abbildungen herstellen zu lassen, und er ihm nur anordnend zur Seite steht. Denn es bricht sich heute immer mehr die Auffassung Bahn, dass die mechanische Wiedergabe eines Kunstwerks durchaus nicht etwas wirklich rein Mechanisches sei, wobei die persönliche Auffassung gleichgültig wäre, es vielmehr ausschließlich auf eine möglichst vollendete Technik ankommt. Erst kürzlich hat Prof. *Wölfflin* in Basel gezeigt, wie bei Aufnahmen von Skulpturen z. B. durchaus ein tieferes Verständnis für das, was der Künstler gewollt hat, nötig ist, um nur den richtigen Standpunkt zu finden, von dem aus das Kunstwerk aufzunehmen ist. Eine nur etwas zu stark seitliche Stellung kann zu einer Wiedergabe führen, welche alles eher als ein getreues Bild des von dem Künstler Gewollten ist. Zu jenen (übrigens noch nicht abgeschlossenen) Ausführungen lässt sich noch manches hinzufügen. Die Beleuchtung ist ungemein wichtig, aber um sie auf der matten Scheibe der Camera richtig beurteilen zu können, muss man wissen, was die Platte wiedergiebt. Ferner ist die Wahl des Hintergrundes absolut nicht gleichgültig. Der von den Berufsphotographen noch heute fast ausschließlich gewählte schwarze Hintergrund, von dem sich der weiße Marmor in einer unerträglichen, scharfen Kontur abhebt, kann zu einem zum mindesten geschmacklosen, wenn nicht direkt dem, was wir in Wirklichkeit sehen und sehen sollen, widersprechenden Bilde führen.

Auch abgesehen von der forschenden oder darstellenden schriftstellerischen Thätigkeit lässt jede Ausübung seines Berufes dem Kunsthistoriker die Kenntnis der photographischen Technik wünschenswert erscheinen, mag er nun Universitätslehrer oder Museumsbeamter sein oder sich die Denkmälerstatistik zur Aufgabe gemacht haben.

Das Skioptikon ist in neuerer Zeit in größerem Umfang in den kunsthistorischen Unterricht eingetreten. Es ist charakteristisch, dass dort, wo dies in erster Linie geschah, in Berlin, auch seit dieser Zeit eine jüngere Generation von Kunsthistorikern auf das Eifrigste bemüht ist, sich mit der photographischen Technik genau vertraut zu machen, ja, dass speciell für sie photographische Kurse eingerichtet sind. Ein gewisser Zusammenhang liegt hier auf der Hand. Um den Projektions-Apparat wirklich ausnutzen zu können, ist es im höchsten Grade wünschenswert, selbst ein Diapositiv für denselben herstellen zu können.

Zu dem Inventar der meisten Museumsverwaltungen gehört heutzutage bereits der photographische Apparat. Da ist bald eine auswärtige Anfrage zu beantworten, bald der Zustand von Kunstwerken, die einer Restauration unterworfen werden, vor dieser festzustellen, kurzum eine Menge von Gelegenheiten, bei denen es nicht direkt nötig, wenn gar direkt nicht wünschenswert erscheinen kann, einen Fachphotographen hinzu zu ziehen.

Welcher Wert heute auf eine möglichst genaue Statistik der Kunstwerke gelegt wird, ist bekannt. Fast überall lassen sich die Regierungen nicht nur die Erhaltung der Kunstwerke, sondern auch deren genaue Verzeichnung angelegen sein. Die Bedeutung der Photographie für die Kunststatistik liegt auf der Hand. In Preußen hat sich um die Verbesserung der Technik die größten Verdienste *Meydenbauer* erworben. Von Jahr zu Jahr mehren sich die von ihm verfertigten Platten, nimmt das von ihm angelegte Denkmälerarchiv einen größeren Umfang an. Die Ausstellung einer Reihe von Arbeiten, die unter seiner Leitung entstanden sind, legen beredtes Zeugnis von dieser Thätigkeit ab. — Nicht weniger als die preußische Regierung sind die Provinzialverwaltungen bemüht, ihrerseits in gleicher Hinsicht zu wirken. In erster Linie dürfte in dieser Beziehung Westfalen stehen, dessen Provinzialkonservator, Landesbauinspektor *Ludorff*, ein Denkmälerarchiv hergestellt hat, das bereits bis zu der Zahl von 3000 Photographieen angewachsen ist. Die Landeshauptmannschaft war so entgegenkommend, uns einen Teil dieser Aufnahmen leihweise zu überlassen. — In Frankreich hat die Regierung die Erfüllung der gleichen Aufgabe in die Hände eines Berufsphotographen, *Paul Robert*, gelegt, der erfreulicherweise auch zu den Berliner Ausstellern gehört. Seine Thätigkeit ist der Verwaltung des Trocadero-Museums (Museums von Gipsabgüssen) angegliedert; bereits vor mehreren Jahren hatte der von der

Regierung herausgegebene Katalog nahe an 10000 Nummern aufzuweisen.

Es muss hier übrigens noch auf eine andere staatliche Thätigkeit hingewiesen werden, die nicht durch die Grenzen des Vaterlandes beengt ist. Ich meine die zahlreichen Aufnahmen, die das kaiserliche Archäologische Institut auf hellenischem Boden herstellen lässt. Außer den Gelehrten selbst arbeiten hier Fachphotographen nach oft bis in die kleinsten Einzelheiten gehenden Anordnungen von Archäologen — ein treffendes Beispiel für das oben Ausgeführte! Ein vollständiges Exemplar der Aufnahmen ist jedem in der Bibliothek des Berliner Museums zugänglich, neben mehreren Einzelblättern ist uns für die Ausstellung eine kleine, zusammengehörige Gruppe zur Verfügung gestellt worden, die das Ausgrabungsterrain von Troja vor Augen führt. Als eine interessante Ergänzung treten zu dieser Gruppe größere Cyclen von Reise-Aufnahmen von zwei Gelehrten: die *Sarre's* aus dem Innern Klein-Asiens und die *Schiff's* von Inseln des griechischen Archipelagus.

Die Thätigkeit *Meydenbauer's* und die des Archäologischen Instituts sind zweifellos nicht hoch genug anzuschlagen, aber sind wir damit schon an die Grenze dessen angelangt, was von Seiten des Staats in Beziehung auf die Photographie zu thun ist? Ich möchte meinen, eine der Hauptaufgaben ist wenigstens in einer systematischen Weise überhaupt noch nicht begonnen. Die Forderung, die schon seit langer Zeit ausgesprochen worden ist, zuletzt in eindringlichster Weise von *Gronau* in den Preußischen Jahrbüchern, eine staatliche Sammelstelle von Photographieen einzurichten, erscheint auch heute noch nicht ihrer Erfüllung näher gerückt zu sein. Bisher war diese Forderung im wesentlichen nur darauf gerichtet, das großartige kunstgeschichtliche Material, das die in allen Ländern hergestellten Photographieen repräsentiren, anzukaufen und an einer allgemein zugänglichen Stelle niederzulegen. Heute darf bereits die Aufgabe in noch anderer, weitergehenderer Weise formulirt werden. Sobald einmal die Photographieen und die photomechanischen Reproduktionen als etwas Sammelnswertes anerkannt sind, ist gar kein Grund vorhanden, ein anderes Prinzip einzuhalten, als es unseren großen Bibliotheken zu Grunde gelegt ist. Die Ethnographie, die Medizin, die Astronomie, kurz alle Wissenschaften haben dasselbe Recht, wie die Kunstgeschichte, und, um noch eins herauszugreifen, die Forderung, die seiner Zeit *Lichtwark* an die Verwaltung des Hamburger Museumsvereins gestellt hat, den zeitgenössischen Zustand von Volks- und Gesellschaftsleben festzulegen, die Erinnerungen an Ereignisse im öffentlichen Leben und die Bildnisse hervorragender Männer und Frauen zu sammeln, sie würde auch an ein derartig großes Staatsinstitut zu stellen sein. Auch das „Cimelienkabinet" hätte einem derartigen Institute nicht zu fehlen. Es würden die großartigsten Leistungen von eigenem Kunstwerte von Amateur- und Berufsphotographen dort aufzubewahren sein. Es ist das ein Thema, das, einmal angeschlagen, kaum zu erschöpfen ist. Ich bin überzeugt, es wird eine Zeit kommen, wo man erstaunt sein wird, dass es einst nötig war, um die Berechtigung eines derartigen Staatsinstitutes nachzuweisen, viele Worte zu machen. Aber vielleicht spricht wirklich eindringlicher als es Worte vermögen das, was die Berliner Ausstellung allen vor Augen führt!

NEKROLOGE.

*** *Der Kunsthistoriker Dr. Julius Lange*, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Kopenhagen, ist daselbst am 20. August im Alter von 58 Jahren gestorben. Er hat sich durch eine Übersetzung von Lübke's „Grundriss der Kunstgeschichte" um die Popularisirung der Kunstgeschichte in Dänemark verdient gemacht. Von seinen eigenen Schriften ist eine „Thorwaldsen's Darstellung des Menschen" von M. Mann ins Deutsche übersetzt worden (Berlin 1894, G. Siemens).

*** *Der Landschafts- und Tiermaler Ernst Albert Becker*, bekannt unter dem Namen „Q. Becker", den ihm seine Kunstgenossen gegeben hatten, weil er im Beginn seiner Laufbahn seine Landschaften meist mit Kühen belebte, ist am 1. September in Berlin im 66. Lebensjahre gestorben. Er gehörte zu den älteren Berliner Malern, die ihre Ausbildung in Paris genossen haben.

*** *Geh. Hofrat Rothbart*, Direktor der Kunstsammlungen auf der Feste Coburg, ist daselbst am 2. September im Alter von 80 Jahren gestorben.

*** *Der belgische Geschichts- und Genremaler Victor Lagye*, ein Schüler und Mitarbeiter von Henrik Leys, ist am 1. September im Alter von 71 Jahren in Antwerpen gestorben.

*** *Der Bildnis- und Genremaler Franz Rops*, ein Schüler von Pauwels, ist am 1. September in Dresden im Alter von 50 Jahren gestorben. Von seinen durch schlichte Darstellung, aber große Lebenswahrheit ausgezeichneten Bildnissen sind die der Königin von Sachsen, des Holzschneiders und Kupferstechers Bürkner, des Jagdmalers G. Hammer und des Bildhauers Schilling in weiteren Kreisen bekannt geworden.

*** *Der Tier- und Jagdmaler Rudolf Huber*, der seit zwei Jahrzehnten ein Atelier für Tiermalerei an der Kunstakademie in Wien geleitet hat, ist daselbst am 28. August im Alter von 53 Jahren gestorben.

*** *Sir Joseph Archer Crowe*, der bekannte Kunstforscher, der mit G. B. Calvaselle die großen Werke über italienische Malerei, über Tizian, Raffael u. s. w. verfasst hat, ist am 7. September auf Schloss Gamburg bei Würzburg im 71. Lebensjahr gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Friedrich Köpp*, Privatdocent der Archäologie an der Universität Berlin, ist als außerordentlicher Professor an die Akademie in Münster berufen worden.

*** *Dem Bildhauer Christian Behrens* in Breslau, Vorstand des Meisterateliers für Bildhauerei am schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden. Behrens ist der Schöpfer des am 4. September in Breslau enthüllten Kaiser Wilhelm-Denkmals, dessen architektonischer Teil vom Stadtbaudirektor *H. Licht* in Leipzig entworfen worden ist.

*** *Dem Maler Grafen Ferdinand von Harrach*, Mitglied der kgl. Akademie der Künste in Berlin, ist vom Kaiser der Titel Wirklicher Geheimrat mit dem Prädikat Excellenz verliehen worden. Außer ihm besitzt von Künstlern nur noch Adolf Menzel diese Auszeichnung.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Aus Anlass der internationalen Kunstausstellung in Berlin* hat der Kaiser folgende Medaillen verliehen: I. Die große goldene Medaille: 1) dem Maler Julius L. Stewart in Paris, 2) dem Maler Evarisse Carpentier in La Hulpe, 3) dem Bildhauer J. Lambeaux in Brüssel, 4) dem Bildhauer Onslow Ford in London, 5) dem Maler G. H. Breitner in Amsterdam, 6) dem Maler Pietro Fragiacomo in Venedig, 7) dem Maler Otto Sinding in Lysaker, 8) dem Bildhauer Josef Myslbek in Prag, 9) dem Maler Casimir Pochwalski in Wien, 10) dem Maler G. Grafen von Rosen in Stockholm, 11) dem Maler A. Zorn daselbst, 12) dem Maler Joaquin Sorolla-Bastida in Madrid, 13) dem Bildhauer Augustin Querol daselbst, 14) dem Maler, Professor Gotthardt Kuehl in Dresden, 15) dem Maler Adolf Echtler in München, 16) dem Maler, Professor Karl Marx daselbst, 17) dem Maler Oskar Frenzel in Berlin, 18) dem Bildhauer, Professor Ludwig Manzel daselbst, 19) dem Bildhauer Michel Lock daselbst und 20) dem Architekten, Geheimen Regierungsrat, Professor J. Raschdorff daselbst; II. die kleine goldene Medaille: 1) dem Maler Walter Gay in Paris, 2) dem Maler George Hitchcock daselbst, 3) dem Maler C. van Leemputten in Brüssel, 4) dem Maler Pierre J. van der Ouderaa in Antwerpen, 5) dem Maler Jean de la Hoese in Brüssel, 6) dem Maler J. C. Gotch in Newlyn, 7) dem Maler Henry Woods in Venedig, 8) dem Maler G. W. Joy in London, 9) dem Maler E. A. Waterlow daselbst, 10) der Malerin Frau Laura Alma-Tadema daselbst, 11) dem Maler C. L. Dake in Amsterdam, 12) dem Maler G. Poggenbeck daselbst, 13) dem Maler W. Martens im Haag, 14) der Bildhauerin Fräulein M. Bosch-Reitz in Amsterdam, 15) dem Maler Arturo Faldi in Florenz, 16) dem Maler V. Caprile in Neapel, 17) dem Bildhauer A. Rivalta in Florenz, 18) dem Bildhauer F. Cifariello in Rom, 19) dem Maler Hans Heyerdahl in Christiania, 20) dem Maler Fritz Thaulow in Dieppe, 21) dem Maler R. von Ottenfeld in Wien, 22) dem Maler Eduard Veith daselbst, 23) dem Maler Rudolf Bacher daselbst, 24) dem Maler Hans Temple daselbst, 25) dem Maler A. F. Seeligmann daselbst, 26) dem Maler Alois Delug in München, 27) dem Maler Karl Moll in Wien, 28) dem Bildhauer Hans Scherpe daselbst, 29) dem Bildhauer Stefan Schwartz daselbst, 30) dem Kupferstecher Ludwig Michalek daselbst, 31) dem Maler Alexander von Augustynowicz in Lemberg, 32) dem Maler A. von Kowalski-Wierusz in München, 33) dem Maler J. V. Salgado in Lissabon, 34) dem Bildhauer A. Teixeira-Lopes in Villa Nova de Gaya, 35) dem Maler Ilias Repin in St. Petersburg, 36) dem Maler Victor Simow in Moskau, 37) dem Maler Wladimir Makowsky in St. Petersburg, 38) dem Maler Paul Robert in Bienne, 39) dem Maler B. Liljefors in Upsala, 40) dem Maler C. Larsson in Stockholm, 41) dem Maler E. Josephson daselbst, 42) dem Bildhauer W. Akerman in Göteborg, 43) dem Kupferstecher Ricardo de Los Rios in Paris, 44) dem Maler Jacques Schenker in Dresden, 45) dem Maler Karl Bantzer daselbst, 46) dem Bildhauer Erich Hoesel daselbst, 47) dem Maler Karl Becker in Düsseldorf, 48) dem Maler Hans Bachmann daselbst, 49) dem Maler Willy von Beckerath daselbst, 50) dem Maler Hans Petersen daselbst, 51) dem Maler Kaspar Ritter in Karlsruhe, 52) dem Kupferstecher Wilhelm Krauskopf daselbst, 53) dem Maler Charles J. Palmié in München, 54) dem Maler Fritz Bär daselbst, 55) dem Maler Richard Falkenberg daselbst, 56) dem Maler Karl Blos daselbst, 57) dem Bildhauer Heinrich Waderé daselbst, 58) dem Maler Fritz Fleischer in Weimar, 59) dem Maler Franz Bunke daselbst, 60) dem Maler Fritz Mackensen in Worpswede, 61) der Malerin Frau Sophie Koner in Berlin, 62) dem Maler Adolf Männchen in Danzig, 63) dem Maler Willy Hamacher in Berlin, 64) dem Maler Ludwig von Hofmann daselbst, 65) dem Maler Konrad Lessing daselbst, 66) dem Bildhauer Otto Petri in Pankow bei Berlin, 67) dem Architekten, Professor Georg Frentzen in Aachen, 68) dem Architekten Alfred Messel in Berlin, und 69) dem Architekten, Professor Friedrich Thiersch in München.

WETTBEWERBUNGEN.

v. Gr. *Rom.* — Der unter Vorsitz des Ministers Costa tagende Kunst- und Finanzausschuss zur Errichtung eines Denkmals für Karl Albert von Sardinien in Rom hat sich für die Aufstellung einer Reiterstatue auf der Piazza Independenza entschieden. Es soll ein Wettbewerb für Entwürfe ausgeschrieben werden, mit dessen näheren Festsetzungen der Bildhauer Senator Monteverde betraut ist. Der Grundstein des Denkmals soll am 4. März 1898 gelegt werden.

*** *Zu einem engeren Wettbewerb um ein Reiterdenkmal Kaiser Wilhelm's I. in Liegnitz* sind die Bildhauer Boese, Bärwald, Seger in Berlin und Behrens in Breslau, der Schöpfer des kürzlich dort enthüllten Kaiserdenkmals, aufgefordert worden. Das Denkmal, für das eine Summe von 60000 M. zur Verfügung steht, soll ohne weiteren figürlichen Schmuck gestaltet werden und etwa die Größe des Kurfürstendenkmals in Berlin erhalten. Die Künstler erhalten je 1000 M. Entschädigung.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Die Münchener Künstlergenossenschaft* veranstaltet, wie nunmehr sicher feststeht, ihre VII. internationale Kunstausstellung für das Jahr 1897 gemeinschaftlich mit der Secession. Das Ausstellungsgebäude der letzteren, das noch in diesem Jahre abgebrochen wird, hat demnach fünf Jahre bestanden.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin* sind neuerdings noch vom Staate folgende Ölgemälde im Preise von 33700 M. für öffentliche Sammlungen angekauft worden: „Altmännerhaus in Lübeck“ von Gotthardt Kuehl-Dresden, „Spitzenklöpplerinnen“ von Franz Skarbina-Berlin, „Landschaft“ von Olof Jernberg-Düsseldorf, „Vorfrühling“ von Viktor Weishaupt-Karlsruhe, „Novemberstimmung“ von Hugo Darnaut-Wien, Bildnis von Henri Fantin-Latour in Paris, „Die Steinbrüche von La Folie“ von René Billotte-Paris, „Ein Dorf in Fifeshire, Schottland“ von J. Lochhead in Glen Cottage bei Glasgow, „Am Strande“ von Henry J. Bisbing-Paris, „Sommerabend, Scheveningen“ von H. W. Mesdag-Haag, „Traurigkeit“ von Pietro Fragiacomo-Venedig und „Die Witwe“ von Edgard Farasyn-Antwerpen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Kunsthistorisches Institut in Florenz. Die Kommission zur Gründung des kunsthistorischen Institutes in Florenz geht, in Vorbereitung auf den bevorstehenden Kongress in Budapest, ernstlich mit der Absicht um, die Angelegenheit um einen entscheidenden Schritt vorwärts zu bringen, soweit das vorerst noch unzureichende Kapital, das die Sammlung

bis dahin erbracht hat, dies irgend gestattet. Die Kommission, neuerdings besonders durch einige Ausländer verstärkt, besteht aus den Herren A. Bayersdorfer in München, G. v. Bezold in Nürnberg, H. Boesch in Nürnberg, P. Clemen in Bonn, S. Colvin in London, L. Dietrichson in Christiania, B. Haendcke in Königsberg, C. Hofstede de Groot im Haag, H. Hymans in Brüssel, F. X. Kraus in Freiburg, Graf Lanckorónski in Wien, C. v. Lützow in Wien, Baron F. von Marcuard in Florenz, J. Neuwirth in Prag, A. v. Oechelhäuser in Karlsruhe, A. Schmarsow in Leipzig, H. Semper in Innsbruck, H. Thode in Heidelberg, R. Vischer in Göttingen, Ch. Waldstein in Cambridge, H. Weizsäcker in Frankfurt a. M., M. G. Zimmermann in Berlin.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *In Mykenae* hat Ephoros Thuntas bei den dort von der griechischen archäologischen Gesellschaft veranstalteten Ausgrabungen ein Kuppelgrab entdeckt, das in der Anlage dem 1876 von Schliemann ausgegrabenen sogenannten Schatzhaus des Atreus, dem größten und besterhaltenen der Mykenischen Kuppelgräber, entspricht. Aus dem Befunde der bisherigen Ausgrabungen geht hervor, dass das Grab unberührt erhalten ist; die Ausgrabung lässt daher eine reiche Ausbeute erhoffen.

VERMISCHTES.

v. Gr. *Florenz.* — Der König von Italien hat bei seiner letzten Anwesenheit in der toskanischen Hauptstadt dem Bürgermeister die Absicht ausgesprochen, die keramischen Schätze der bei Florenz gelegenen Kgl. Villa Petraia mit denen des Palazzo Pitti zu vereinigen und in letzterem ein keramisches Museum begründen zu wollen.

VOM KUNSTMARKT.

München. — Die Fleischmann'sche Hofkunsthandlung versteigert am 22. September in ihrer Galerie die aus 185 Nummern moderner Meister bestehende Kollektion des Herrn E. von Gelder in München. Dieselbe umfasst nach dem hübschen zur Ausgabe gelangten illustrirten Katalog Gemälde von Jul. Adam, Herm. Baisch †, Anton Braith, H. Breling, Heinrich Bürkel †, Max Gaißer, E. Harburger, Rob. Haug, Aug. Holmberg, Hugo Koenig, A. Laupheimer, B. Spanyi, Max Thedy, Ferd. Wagner, J. Wenglein, Jos. Wopfner, sowie vieler anderer bekannter Künstler.

München. — In den Tagen vom 24. bis 26. d. Mts. kommt durch die Firma *J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)* in Köln a. Rh. der zweite Teil der Sammlung des im Jahre 1888 in München verstorbenen Baumeisters *Max Kuppelmayr* zur Versteigerung. Im vergangenen Jahre, als dieselbe Firma den ersten Teil der Sammlung, die Waffen, auf den Antiquitäten-Markt brachte, haben wir bereits auf den Reichtum und die Schönheit der Altertümer hingewiesen, die Kuppelmayr in seiner Sammlung zusammengebracht hat. Der soeben ausgegebene Katalog des zweiten Teiles „Kunst und Kunstgewerbe“ giebt von neuem einen Beweis von dem überraschend hohen Wert der Sammlung sowohl in künstlerischer als auch in materieller Beziehung. Den Kreisen der Sammler werden nicht weniger als 1040 Nummern dargeboten, welche die verschiedensten Arten kunstgewerblicher und künstlerischer Arbeit in mustergültigen Exemplaren repräsentiren. Wir finden neben Möbeln, Bildern, Hausinventar und Geräten aller Art Prähistorisches aus Thon, Stein, Bein und Bronze, mittelalterliche Töpfereien, Fayencen, Majolika, Porzellan und Terrakotta, Messing- und Kupfer-Geschirre, Zinn- und Silbergefäße, Elfenbein, Perlmutter, endlich Gobelins- und Lederpressungen. Der splendid ausgestattete Katalog giebt auf 85 Seiten eine Schilderung jedes Stückes der Sammlung; die interessantesten gelangen außerdem als Textillustrationen oder auf 30 vortrefflich ausgeführten Lichtdrucktafeln zur Darstellung, so dass der Katalog ein kostbares Denkmal der Sammlung Kuppelmayr bleiben wird. Auf den Inhalt der Sammlung selbst, die sich in 16 Abteilungen mit zahlreichen Unterabteilungen gliedert, einzugehen, verbietet uns der zur Verfügung stehende Raum, indessen möchten wir aus der Abteilung Gemälde, die 48 Stücke umfasst, einige hervorheben. Bemerkenswert ist eine aus der ehemaligen Hofgarten-Galerie in München stammende Darstellung der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde in einer Gruppe von Aposteln und Heiligen von Hans Schäufelein. Aus dem Imhof'schen Hause in Augsburg stammt ein Flügelaltärchen von Holbein d. ä., doppelseitig mit Malereien (die hl. Maria Magdalena und hl. Barbara, neben jeder der Tod als Skelett) geziert, die sich den besten Leistungen des Künstlers zur Seite stellen. Im Innern des Altärchens befindet sich ein polychromirtes Holzrelief (Christus und Magdalena), ein schönes Werk vermutlich fränkischen Ursprungs. Mit der allgemeinen Bezeichnung „Niederdeutsch“ benennt der Katalog unter den Nummern 1004 und 1005 zwei herrliche, aus der ehemaligen Hofgarten-Galerie in München stammende Bilder: die Geburt Christi und den Tod der hl. Jungfrau darstellend, vielleicht von dem Meister von Kappenberg. Von Lucas Cranach d. ä. bietet die Sammlung, außer einer das Porträt eines jugendlichen Mannes darstellenden Tuschzeichnung, ein schönes Bild des Reformators Melanchthon aus dem Jahre 1528 und die meisterhaften Porträts des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. und seiner Gemahlin Anna, beide im Alter von 17 Jahren (1521). Wiederholungen dieser Bilder finden sich in Wien und Stuttgart.

Frankfurt a. M. — Am 24. und 25. d. Mts. findet durch *Rudolf Bangel* eine Versteigerung von Gemälden und Kunstgegenständen aus den Sammlungen *G. Ragozino*-Neapel statt. Der 629 Nummern umfassende Katalog enthält 191 Gemälde, darunter viele von bedeutenden Meistern, Kunstgegenstände aus Porzellan, Fayence, Majolika, Steingut, Glas, Metall und Bronzen; ferner Möbel, Uhren, Teppiche, Dosen, Miniaturen, Fächer und verschiedene andere wertvolle Gegenstände.

Berlin. — In Rud. Lepke's Kunst-Auktionshause, Kochstraße 28/29, findet eine Versteigerung der Sammlung des Herrn Adolph Thiem am 13. und 14. Oktober d. J. statt. Diese hervorragende Sammlung von Kunstobjekten wird wegen Übersiedelung des Besitzers nach dem Auslande unter den Hammer gebracht. Sie enthält eine ganze Anzahl Stücke, die jeder Sammlung zur Zierde gereichen dürften. Wir finden an Möbeln alle Perioden von der italienischen Hochrenaissance bis zum Rokoko vertreten, besonders reich die italienische Hochrenaissance. Auch Holland, Süddeutschland und der Niederrhein sind in ausgesucht schönen Stücken vertreten, besonders durch Möbel des 17. Jahrh., Nürnberg durch ein pompöses Bettgestell von überreicher Architektur aus Nussbaum, Ebenholz und Esche mit gedrehten Säulen, Nischen, kräftigen Füllungen etc., Augsburg, Ulm durch Schränke, welche ganz die Eigentümlichkeit der Zeit charakterisiren. Holland zeigt um diese Periode Mahagoni-Möbel, mit den bekannten prächtigen bunten Intarsien, und im Norden (Danzig) baut man die Schränke äußerst massiv, überaus starke Gesimse und hochgebuckelte Füllungen aus Polisanderholz, wovon ein Prunkschrank in der Sammlung Zeugnis giebt.

Das Barock und Rokoko und Louis XVI. ist durch einzelne prächtige Stücke vertreten; hierzu gehören ein Tisch, Bettgestelle und besonders Stühle und Spiegel. In Abbildung bringt der Katalog mehrere wertvolle Holzskulpturen. Eine Madonna mit dem Jesusknaben, eine Arbeit aus Riemenschneider's Schule, gehört zu den besten Arbeiten des 17. Jahrh., ebenso die polychromen Engelsfiguren aus der Barockzeit. Von ganz meisterhafter Technik sind drei lebensgroße holzgeschnitzte weibliche Figuren aus dem Ende des 17. Jahrh. Sie sind prächtig modellirt und von außerordentlicher Grazie. — Einen Hauptbestandteil der Sammlung bilden die altpersischen Teppiche. Diese, weit über Berlins Grenzen bekannte Sammlung gehört zu den schönsten in Deutschland. Wir erwähnen noch ein Paar Ferrara-Vasen, die von großer Schönheit sind, ein Paar Terrakottabüsten des Pariser Bildhauers Carrier-Belleuse, ferner Porzellane, Majoliken, Bronzen etc. Der Katalog (1057) ist auf Wunsch gratis zu beziehen. Die Vorbesichtigung findet am Sonntag den 11. und Montag den 12. Oktober in der Zeit von 10—2 Uhr in obengenanntem Institute statt.

Berlin. — Die vom 27. bis 31. Oktober stattfindende große Kupferstich-Auktion bei *Amsler & Ruthardt*, Behrenstraße 29a, bietet nach dem uns vorliegenden Kataloge für die verschiedensten Sammlergruppen wieder vielerlei Interessantes. Den Liebhaber von Blättern der deutschen Renaissance wird vor allem die überaus große Zahl vorzüglicher Drucke der Dürer'schen Kupferstiche und Holzschnitte anziehen, welche aus dem Besitze eines Schlesischen Kunstfreundes stammt, welcher Dürerblätter als Spezialität gesammelt hat. Wir wollen, anderer Seltenheiten nicht zu gedenken, besonders erwähnen, dass sich darunter auch ein Originaldruck des kleinen Kruzifixes, bekannt unter dem Namen „Der Degenknopf des Kaiser Maximilian" (Bartsch 23) befindet, welches wohl als eines der seltensten Dürerblätter betrachtet werden kann. Der übrige Teil der zur Versteigerung gelangenden Objekte repräsentirt die wegen der Schönheit ihrer Exemplare rühmlichst bekannte Sammlung und Kunstbibliothek des zu Braunschweig verstorbenen Rechtsanwaltes W. Holland. Die erste Abteilung des Kataloges verzeichnet in großer Auswahl die Werke der französischen Bildnisstecher Edelinck, Drevet, Masson, Nanteuil, welcher Meister besonders reich vertreten ist, Wille u. a. m., dabei auch ein fast vollständiges Werk der Bildnisse und Radirungen des Georg Friedrich Schmidt mit vielen frühen Zuständen in auserlesenen Exemplaren, auch die seltensten Blätter, wie das Bildnis des Komponisten Händel, die überaus seltenen Russenbilder (Kaiserin Elisabeth, Schuwalow, Rasumowsky, Mounsey) sind in Prachtexemplaren vorhanden. Als eine Kaufgelegenheit, die seit langer Zeit auf dem Kunstmarkte nicht mehr dagewesen, begrüßen wir das Vorkommen einer nahezu vollständigen Ikonographie des Van Dyck, welche ebenfalls durch zahlreiche frühe Plattenzustände durch Schönheit der Drucke und Wohlerhaltenheit der Exemplare ausgezeichnet ist. Die zweite Abteilung enthält eine bedeutende Sammlung französischer und englischer Sittenbilder des 18. Jahrhunderts, Schabkunststiche und Blätter in punktirter Manier. Unter den Stichen der erstgenannten Gattung finden wir eine reiche Auswahl graziöser Darstellungen nach den berühmtesten Meistern des vorigen Jahrhunderts, als Baudonin, Boucher, Eisen, Fragonard, Freudeberg, Moreau le jeune, Watteau, Blätter von Ramberg — vom Künstler selbst aquarellirt — u. dergl. m. — Zu den auf dem deutschen Kunstmarkte seltenen Vorkommnissen gehört auch die Darbietung einer großen Zahl der reizvollen punktirten Blätter des Francesco Bartolozzi nach des Meisters eigenen Kompositionen, nach Cipriani, Angelika Kauffmann, Sir Joshua Reynolds u. a., in prächtigen, unberührten Exemplaren und großenteils in frühen Zuständen. — Die englischen Schabkunstmeister sind in gleicher Weise durch vorzügliche Drucke ihrer besten und schönsten Blätter vertreten; aus dem reichen Kranze berühmter Namen erwähnen wir Earlom, Green, Houston, MacArdell, John, Raphael Smith, Vaillant, Ward, Watson etc. — Einen besonderen Reiz verleiht dieser Abteilung jedoch vor allem das ungewöhnlich vollständige Werk der geschabten Blätter des berühmten John Smith, welches aus dem Besitze des bekannten Kunstschriftstellers J. E. Wessely stammt und diesem zu seiner Monographie über den Künstler als Grundlage gedient hat. — An diese interessante Sammlung von Kupferstichen schließt sich eine nicht minder wertvolle Bibliothek von illustrirten Werken des 15. bis 19. Jahrhunderts und kunstwissenschaftlichen Hand- und Hilfsbüchern für Sammler und Forscher. Von den seltenen Kupferstich- und Holzschnittwerken des 15. bis 18. Jahrhunderts seien besonders hervorgehoben das berühmte Büchlein: „Fasciculus Medicinae, Venedig 1495" mit den zehn vorzüglichen blattgroßen Holzschnitten aus der Schule des Gentile Bellini, eine französische Ausgabe des Poliphilo, die von Georg Friedrich Schmidt illustrirten seltenen Werke Friedrich des Großen, das Werk des Ploos van Amstel, das prächtige Fechtbuch von Thibault, verschiedene Werke von Johann Elias Ridinger u. dergl. — Nicht vergessen seien, auch die großen Galerie-Werke als „Galerie von Florenz", „Dresdener Galerie" in der Kupferstich- und lithographischen Ausgabe, die Unger'sche „k. k. Gemälde-Galerie zu Wien" mit Drucken vor der Schrift, „Städel'sche Galerie", „Braunschweiger Galerie", „Vernon-Galerie" etc. Unter den Kunsthandbüchern finden sich, außer den umfangreichen allgemeinen Werken von Nagler, Bartsch, Robert-Dumesnil, eine sehr große Anzahl zum Teil seltener Monographieen über einzelne Kupferstecher. — Der Katalog wird auf Verlangen an Interessenten zum Preise von 50 Pfennig abgegeben. — Zur allgemeinen Besichtigung wird die Sammlung von Donnerstag den 22. bis Sonnabend den 24. Oktober gestellt.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 8.

Die christliche Kunst auf der bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg 1896. (Schluss.) Von H. Steindorf. — Von der Stuttgarter Ausstellung für Kunstgewerbe. — Berliner Kunstberichte I. Von R. S. — Ein Gang durch Paris. Von A. Bach. (Forts.)

Gazette des Beaux-Arts. 1896. 470. Lieferung.

La décoration de Versailles au XVIII. siècle. Von M. Pierre de Nolhac. — Les salons de 1896. — La peinture au salon des Champs-Élysées. Von M. P. Adam. — Lorenzo Ghiberti. Von M. Marcel Reymond. — Une basilique du XI. siècle: Sant' Angelo in Formis. Von M. S. dé' Giacome. — La renaissance italienne et son historien français. Von M. P. Gauthiez. — J. Th. Stammel et ses sculptures au monastere d'Admont. Von M. A. Marguillier.

Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. XVII. Band. 1896. Heft 3.

Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen. — Zur Erinnerung an Carl Humann. Von R. Schöne. — Peter Flötner als Bildschnitzer. Von Konrad Lange. — Zu den Kopien nach Lionardo's Abendmahl. Von G. Dehio. — Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone. Von C. von Fabriczy. — Die Votivtafel des Estienne Chevalier von Fouquet. Von Max. J. Friedländer.

Die Kunst für Alle. 1895/96. Heft 23/24 u. 1896/97. Heft 1.

Die Jahresausstellung 1896 der Kunstlergenossenschaft zu München. II. Von Fr. Pecht. — Die schweizerische Kunst auf der Landesausstellung in Genf. Von Karl L. Born. — Erdrückt (Schluss.) Von Ida Boy-Ed. — Von italienischer Kunst. Von Dr. H. Barth. — Giovanni Segantini. Von F. Haack. — Das Lächeln des Michel-Angelo. — Die moderne ungarische Kunst auf der

Millenniums-Ausstellung in Budapest. Von Thomas von Szana. — Ein Wort in Sachen der Kunst von Emile Zola. Verdeutscht von H. E. v. Berlepsch. — Halün in München. Von Clemens Reichenberg. — Aus Friedrich Hebbel's Tagebüchern.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Bd. XIX. Heft 4.

Die Galerie Lochis zu Bergamo. Von Emil Jacobsen. — Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte. Von Heinrich Alfred Schmid. — Notizen zu deutschen Malern. Von Wilh. Schmidt.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 5/6.

Ein neues Gemälde im altflandrischen Stile von Alexius Kleinertz. Von Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. IV. Die romanische Basilika. Von H. Schrörs. — Die Kirche zu Belm. Von A. Hensen. — Die Skulpturen des Portals zu Remagen Von Steph. Beissel S. J. — Die altniederländischen Gemälde der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim zu Köln. Von Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. V. Der gotische Dom. Von H. Schrörs. — Umbau der katholischen Pfarrkirche in Bedburg (Kreis Kleve). Von Karl Rüdell.

 **Berliner Kunstauktion.** 

Am **13.** und **14. Oktober:** Die bekannte Sammlung des Herrn

Adolph Thiem.

Hervorragende Möbel der italienischen **Hochrenaissance,** der deutschen und niederländischen Renaissance etc. bis zum Rokoko. **Holzskulpturen** des XVII. und XVIII. Jahrhunderts; ferner Kollektion

Altpersischer Teppiche.

Antike Kunstgegenstände, Bronzen, Porzellane, Delfter und italienische Fayencen, französische Terrakotten etc.

Besichtigung: Sonntag, den 11. und Montag, den 12. Oktober von 10—2 Uhr.

Illustrirten Katalog 1057 versendet gratis

Rud. Lepke's Kunstauktions-Haus,

Berlin S.W., 28/29 Kochstraße 28/29. [1121]

Auctions-Katalog LIV.

Kupferstich-Auction

Dienstag, 27. October und folgende Tage

Sammlung W. Hollandt

und einige andere Beiträge.

Albrecht Dürer
Französische Bildniss-Stecher
Das Werk des G. F. Schmidt
Die Ikonographie von Van Dyck
Französische und englische Sittenbilder
Englische Schabkunstblätter Bartolozzi
Das Werk des John Smith aus dem Besitze von **J. E. Wessely**
Alte Kupfer- und Holzschnitt-Werke
Kunstbibliothek.

Den illustrirten Katalog versenden franco gegen Empfang von 50 Pfg. in Briefmarken



Berlin W. Behrenstrasse 29a.

Einladung zum Abonnement auf die



Münchner illust. Wochenschrift für Kunst und Leben.

Herausgeber: G. HIRTH.
Redakteur: F. v. OSTINI.

Preis pro Quartal (13 Nr.) **3** Mk. Jede Nummer mit neuem farbigem Titelblatt.

Preis der Einzel-Nummer **30** Pfg. Durch alle Buchhandlungen, Postämter und Zeitungs-Agenturen zu beziehen. — In allen besseren Cafés, Restaurants und Hôtels zu finden.

G. Hirth's Kunstverlag, München u. Leipzig.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Carl Schleicher & Schüll** in **Düren** über „Neues Lichtpausepapier“ bei.





